ALVAREZ
ESPINO
Y
GONGORA

ELEMENTOS
DE
LITERATURA

4
2091

4
33091

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

ELEMENTOS DE LITERATURA.

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

R 166241

ELEMENTOS

DE

LITERATURA FILOSÓFICA,

PRECEPTIVA É HISTÓRICO-CRÍTICA.

CON

APLICACION A LA ESPAÑOLA,

POR

D. ROMUALDO ALVAREZ ESPINO Y D. ANTONIO DE GÓNGORA Y FERNANDEZ,

CATEDRÁTICOS POR OPOSICION

DEL INSTITUTO DE CADIZ.

BIBLIOTECA NACIONAL

CADIZ.

IMPRENTA Y LITOGRAFIA DE LA REVISTA MEDICA,

CALLE DE LA BOMBA, NÚMERO 1.

1870.

Biblioteca Nacional de España

Se consideran furtivos los ejemplares que no vayan numerados y rubricados por uno de los autores.

N.º

Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE.

RAZON DE ESTE LIBRO. 5
INTRODUCCION. 9

LITERATURA FILOSÓFICA.

CAPITULO PRELIMINAR.

DEL ESPÍRITU Y SUS FACULTADES.

Nociones del alma: consciencia.—Division de los sentidos.—Sentidos físicos ó corporales.—Sentido íntimo.—Sus funciones propias.—Fases diversas del sentido íntimo.—Sentido estético.—Su division en plástico y poético.—Facultades plásticas.—Proporcionalidad, regularidad y simetría.—Facultad poética.—Inspiracion, jénio, injénio.—Sentido lójico.—Facultades lójicas.—Evidencia de lo verdadero.—Sentido moral.—Facultades morales.—Evidencia de lo bueno. 13

ESTÉTICA.

CAPITULO PRIMERO.

Definicion de la Estética.—Sus relaciones con la Filosofía.—Su objeto.—Su método.—Su importancia.—Análisis del fenómeno de la belleza.—Parte objetiva de este fenómeno.—De lo bello en la naturaleza.—Belleza de los séres inorgánicos.—Belleza del reino vejetal.—Belleza de los animales.—Belleza física, intelectual y moral del hombre.—Refutacion del empirismo, como insuficiente para explicar lo bello. 25

CAPITULO II.

Parte subjetiva del fenómeno de la belleza.—Sentimiento de lo bello.—Su diferencia de la sensacion y del deseo apetitivo.—Si existe conexion necesaria entre el sentimiento de lo bello y los placeres sensuales.—Verdadera nocion de lo agradable.—Si el placer que acompaña á la percepcion de lo bello, se enlaza de un modo necesario á nuestra naturaleza moral.—Nocion de lo útil.—Si el sentimiento estético puede referirse á nuestra intelijencia.—Efectos del sentimiento estético puro. 42

CAPITULO III.

El sentimiento de lo bello no encierra toda la parte subjetiva del fenómeno estético.—Juicio de lo bello.—Su objetividad.—Su naturaleza.—Razon de la universalidad de este juicio.—Si precede al sentimiento de lo bello, ó es posterior á él.—Análisis de la intuicion de lo bello.—Enlace de los dos principios que concurren á este hecho psicolójico.—Sus consecuencias. . . 52

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO IV.

Definicion de la belleza.—Su division, por las diversas esferas en que se nos ofrece.—Belleza física.—Belleza intelectual.—Belleza moral.—Division de la belleza, por las formas con que se nos revela.—Belleza actual.—Relaciones entre las dos esferas en que se ostenta la belleza actual.—Belleza ideal.—Razon de la armonía entre la belleza natural y la ideal.—Belleza suprema ó absoluta . 60

CAPITULO V.

Grados de la belleza.—Sublimidad.—Si lo sublime se funda sobre los mismos elementos que la belleza.—Caractéres que distinguen al sublime en la naturaleza.—Cómo debe entenderse la magnitud en los objetos y fenómenos naturales.—Relacion de la forma con la idea en los objetos sublimes.—Si el mundo orgánico expresa la sublimidad.—Sublimidad moral.—Análisis psicológico del fenómeno de lo sublime.—Efectos del sublime sobre el espíritu humano. . 70

CAPITULO VI.

Fenómenos estéticos contrarios á la belleza.—Naturaleza de lo feo.—Lo feo en la naturaleza, en el reino orgánico y en la humanidad.—Hechos psicológicos que constituyen la parte subjetiva de este fenómeno.—Analojía y oposicion entre lo bello y lo feo.—Razon de ser de lo feo en la naturaleza.—Si es permitido usar de él en las artes. 80

CAPITULO VII.

Del ridículo.—Caractéres que reconocen en él los críticos.—Su oríjen y su expresion.—Si hay ridículo en la naturaleza.—Diversas fuentes del ridículo en la vida social.—Carácter que acierta el arte á sacar del ridículo.—Ridículo de situacion y ridículo de accion.—Contrastes que concurren para producir los efectos ridículos.—Placer que acompaña al sentimiento de lo cómico.—Antagonismo entre lo sublime y lo cómico. 88

CAPITULO VIII.

Necesidad de la cultura estética para sentir y conocer lo bello.—Grados diversos del desarrollo estético, segun las diferentes edades del individuo.—Condiciones y circunstancias que determinan y provocan las transformaciones del sentido estético.—Sentimiento é imajinacion.—Influencia recíproca de estas facultades.—Teoría del gusto.—Desarrollo del arte. . . . 98

CAPITULO IX.

Profundas analojías entre la naturaleza y el arte.—Principio que las explica.—Atributo del jénio.—Ley jeneral de todo arte.—Su doble dominio.—Division de las artes.—Clasificacion de las bellas artes.—Comparacion de ellas entre sí.—La poesía es la primera de las bellas artes.—Si entre las bellas artes debe considerarse la elocuencia. 108

CAPITULO X.

Fantasía.—Jénio ó estro poético.—Formas diversas de la poesía, como primera expresion del arte.—1.ª Canto popular.—Su carácter principal.—2.ª Formas del periodo de transicion.—1.ª Poesía sacerdotal.—Su principio productor.—2.ª Poesía heróica.—Su forma esencial.—3.ª Poesía dramática.—Su modo propio de expresion.—Division que se produce á principios de este siglo, tanto en el seno de la poesía como en el de las demás bellas artes, por las luchas del romanticismo y el clasicismo.—Conclusion. . . . 120

Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE.

LITERATURA PRECEPTIVA.

PRELIMINARES.

Objeto de la literatura preceptiva.—De las reglas: su oríjen y naturaleza: su utilidad.—Partes en que se divide el estudio de la literatura preceptiva. . 7

SECCION PRIMERA.

De la elocucion.

CAPITULO I.

DEL LENGUAJE.

Qué es lenguaje? Sus partes esenciales.—Exámen especial de la cláusula.—Cualidades del lenguaje.—Pureza. Vicios opuestos á esta cualidad: observaciones sobre cada uno de ellos.—Propiedad, precision y exactitud.—Claridad. Voces técnicas, cultas, equívocas y homónimas.—Energía. Epítetos.—Armonía. Melodía: ritmo. Lenguas eufónicas. Armonía imitativa: sus grados. . 8

CAPITULO II.

DE LAS FIGURAS.

Su definicion. ¿Son producto de la naturaleza ó del arte? Importancia de su estudio. Division de las figuras.—De las figuras de diccion: hipérbaton, repeticion, retruécano, equívoco, conjuncion, paranomasia y derivacion.—De los tropos. Su orígen. Sus clases: sinécdoque, metonimia y metáfora.—Figuras de pensamiento. Sus clases. Lójicas: antítesis, concesion, paradoja y comparacion. Patéticas: apóstrofe, hipérbole, histerolojía, permision, personificacion, reticencia, imposible é interrogacion. Oblícuas: alegoría, alusion, perífrasis, preterícion, ironía y sarcasmo. 16

CAPITULO III.

DEL ESTILO.

Su definicion. Cualidad esencial del estilo. Cualidades variables.—Estilo cortado y periódico.—Conciso y difuso.—Árido, limpio, elegante y florido.—Diferencias entre el estilo y las palabras diccion, lenguaje, elocucion y tono. . 25

Biblioteca Nacional de España

SECCION SEGUNDA.

DE LOS DIVERSOS JÉNEROS DE COMPOSICIONES LITERARIAS.

PRELIMINARES.

Definicion y clasificacion de las obras literarias. . . . 28

LIBRO PRIMERO.

Composiciones poéticas.

I.

CONSIDERACIONES JENERALES SOBRE LA POESIA.

Definicion de la poesía. ¿Por qué es la espresion de lo bello? Si el verso le es esencial. Su carácter nacional.—Del poeta: sus dotes naturales: las adquiridas por el estudio.—¿Es una disposicion natural en el hombre?—Diferencias entre el estilo poético y el de la prosa. 28

DE LA POÉTICA.

REGLAS COMUNES A LOS ESCRITOS EN VERSO.

CAPITULO I.

De la versificacion. Del verso. Arte métrica.—Oríjen de la versificacion.—Diferencia entre nuestra versificacion y la de los antiguos. ¿Conservan las lenguas modernas algun resto de las prosodias antiguas? . . . 34

CAPITULO II.

DEL VERSO CASTELLANO.

Cosas que hay que considerar en el verso castellano.—De las sílabas.—De los acentos.—Diversas clases de versos castellanos: su exámen.—De la rima: sus especies. Oríjen del consonante. Id. del asonante. ¿Es indispensable la rima? Observaciones sobre su uso.—Del verso suelto: su oríjen y naturaleza. . 37

CAPITULO III.

COMBINACIONES MÉTRICAS CASTELLANAS.

Principales combinaciones métricas que tenemos en castellano.—Versos parcados. Tercelo. Cuarteto. Redondilla. Quintilla. Seguidilla. Octava real. Silva. Coplas de pié cuadrado. Lira. Otras combinaciones menos importantes. . 46

II.

DIVERSOS JÉNEROS DE COMPOSICIONES POÉTICAS.

CAPITULO I.

POESIA LÍRICA.

Definicion de la poesía lírica. Su carácter. Estension de las composiciones de esta clase.—Especies distintas de poemas líricos.—De la oda: etimolojía de esta

Biblioteca Nacional de España

palabra. Clases de odas. Sublime ó heróica: sus asuntos. Templada ó moral: su diferencia de la sublime. Festiva ó anacreóntica. ¿Se pueden dar reglas para la composicion de las odas? Bello desórden de la oda. Su carácter, estilo y versificacion.—Elejía: su carácter y versificacion.—Letrilla: sus clases: sus condiciones: versificacion.—De la sátira: sus cualidades y versificacion.—Epígrama: su condicion esencial: su versificacion.—Soneto: maneras distintas de rimarse los tercetos: soneto con estrambote: dificultad del soneto.—Otros poemas líricos de menos importancia.—Modelos. . . 49

CAPITULO II.

POESIA ÉPICA.

De la poesía épica: su diferencia de la lírica: su carácter especial. Composiciones épicas.—De la epopeya: etimolojía de esta palabra: su definicion: su importancia. Cualidades de la accion épica: unidad; episodios: grandeza; circunstancia que contribuye á esta cualidad: interés. Necesidad de un personaje principal: sus condiciones. Personajes secundarios. De la máquina poética: ¿es esencial? Plan, estilo y versificacion. Breve reseña de los poemas épicos mas notables: poemas de segundo órden. De otras composiciones épicas que no pueden incluirse en la epopeya.—Canto épico.—Romance: su carácter.—De la novela: su definicion. ¿Por qué se incluye entre las composiciones poéticas y épicas? Orígen natural y resúmen histórico de la novela. Observaciones principales sobre su composicion. Su estilo y forma. Modelos. ¿Qué producciones pueden referirse á la novela? 55

CAPITULO III.

POESIA DRAMÁTICA.

Etimolojía de la palabra *drama*: su definicion; espliquense los términos de esta. Oríjen filosófico de las composiciones dramáticas. Su importancia. Cosas que debemos considerar en el drama. De la accion: unidades dramáticas; ¿deberán siempre observarse? Plan: partes de que constará necesariamente toda accion: su division en actos y escenas; ¿es conveniente? Estilo dramático. Versificacion. Diversas especies de composiciones dramáticas.—Definicion de la trajedia: en donde se funda el sentimiento que escita: ¿qué es lo que constituye su esencia? Su estilo y tono.—Oríjen histórico de la trajedia. Modelos. Definicion de la comedia: su estilo. Su oríjen. Modelos.—Definicion del drama, propiamente dicho: su carácter. Modelos. . . . 63

CAPITULO IV.

DE OTRAS COMPOSICIONES QUE POR SU CARÁCTER ESPECIAL, NO PUEDEN COMPRENDERSE EN LA CLASIFICACION ADOPTADA.

Composiciones que se comprenden en este capítulo.—Poema didáctico: su definicion: sus condiciones: su carácter: modelos. ¿Qué otra forma de espresion tiene la poesía didáctica? Poetas que en ella han sobresalido. Definicion de la fábula: su objeto: moralidad: su estilo: sus clases: modelos.—De la poesía bucólica: su objeto: composiciones que se comprenden bajo esta denominacion, y en qué se diferencian: carácter de los interlocutores: estilo de la poesía bucólica: versificacion: modelos. 69

LIBRO SEGUNDO.

Composiciones oratorias.

CONSIDERACIONES JENERALES SOBRE LA ELOCUENCIA.

Definicion de la elocuencia: su verdadero objeto: diferencias entre la *conviccion* y

Biblioteca Nacional de España

la *persuasion*. En qué se distinguen la *Elocuencia*, la *Oratoria* y la *Retórica*. La elocuencia no es producto del arte: no se limita á la Oratoria. . 72

CAPITULO I.

DEL ORADOR Y DE LA COMPOSICION DEL DISCURSO.

¿Cómo se define al orador? Sus condiciones: debe estudiar el auditorio. —Definicion del discurso. Partes de que consta un discurso completo y fundamento de esta division. Exordio: sus condiciones, y especies. Proposicion: sus clases: observaciones sobre cada una. Confirmacion: refutacion: de los argumentos: Del patético. Epílogo ó peroracion. 74

CAPITULO II.

DIVERSOS JÉNEROS DE ORATORIA.

Jéneros principales de oratoria que conocemos. Discursos que se comprenden en la oratoria política. Breve reseña histórica de este jénero de elocuencia. Instruccion del orador político: defectos que debe evitar. Observacion sobre la composicion del discurso. Modelos.—De la oratoria forense: discursos que pertenecen á este jénero. Su carácter. Instruccion del orador. Composicion del discurso. Modelos.—Oratoria sagrada: discursos que comprende: su carácter: Instruccion del orador. Condiciones del discurso. Modelos.—Oratoria académica: discursos que comprende este jénero: sus clases. Modelos. . . 77

LIBRO TERCERO.

Composiciones doctrinales.

CAPITULO I.

OBRAS HISTÓRICAS.

Qué entendemos por obras históricas: sus especies.—De la historia, propiamente dicha: su definicion: su division: Métodos de escribirla. Cualidades del historiador. Del plan. De los retratos históricos, y de las arengas. Estilo de este jénero de composicion. Modelos.—Anales, memorias y biografías. Cítense las composiciones mas notables de esta clase. 81

CAPITULO II.

OBRAS DIDÁCTICAS.

¿A qué clase de composiciones damos el nombre de *didácticas*? Su division.—Tratados elementales: su definicion. Sus condiciones.—Tratados majistrales: su definicion. Cualidades que deben reunir.—Disertaciones: su estilo.—¿Qué otras composiciones pueden referirse á las ya indicadas?—Formas de las obras didácticas: observaciones sobre cada una.—Modelos. . . . 85

APÉNDICE.

POESIAS ESCOJIDAS.

Oda heróica: La victoria de Lepanto. 87
Oda moral. 89

Biblioteca Nacional de España

Anacreóntica: El amor mariposa. 89
Elejia dirijida al Duque de Frias con motivo del fallecimiento de su esposa. . 90
Letrilla. 91
Sátira: El filosofastro. 92
Epígrama. 93
Soneto. . . . . id.
Soneto con estrambote. . . . . id.
Epopeya: La Araucana. Canto I. . . . . id.
Romance morisco: Desafío de Tarfe. 94
Poema burlesco: La Gatomaquia. Silva II. . . . . id.
Epístola á Fabio. 95
Fábula: Los dos conejos. 96
Egloga: Bátilo 97

Biblioteca Nacional de España

Razon de este Libro.

La idea de presentar compendiadas en un solo tratado las diferentes partes de la literatura, con el objeto de que puedan hallarse reunidas las reglas literarias con los principios científicos en que se apoyan y con el juicio histórico de las principales producciones de los injénios españoles, nos ha hecho emprender un trabajo muy superior sin duda á nuestras fuerzas. Mas ha bastado á vencer nuestro natural temor y á desatender la voz de la propia conciencia que se alarmaba ante la magnitud del pensamiento, la creencia de que muy pronto otros filósofos y literatos, mas sábios y eruditos, sabrán correjir nuestro imperfecto trabajo y, prestándose á añadir sus esfuerzos á los nuestros, llegarán á realizar nuestra misma idea, tal como la hemos concebido sin acertar á expresarla.

Convencidos de la necesidad de una obra completa, aunque elemental, de literatura española, en que puedan los jóvenes que se dedican á los estudios en nuestra patria adquirir los primeros fundamentos de un arte tan necesario y útil como noble y bello, sin tener que rebuscar sus reglas en diferentes autores quizás de dictámen distinto y aun opuesto, hemos querido bosquejarla, no sin impetrar los auxilios de copiosas y saludables fuentes, cuyos raudales se deslizan puros y tranquilos por estas pájinas. Baste esta confesion, que nos arranca el justo respeto á aquellos autores que nos han prestado sus luces, contra la crítica que tal vez pueda tacharnos de orgullosos innovadores. Nada hay de esto: en nuestro libro solo es nuevo el pensamiento de añadir á la parte preceptiva, en cuyos límites suelen contenerse los que han escrito hasta hoy tratados de literatura, una parte filosófica que explique el fundamento de las reglas, y otra parte crítico-histórica que enseñe á aplicar algunas de ellas, al par que dé á conocer, si bien brevísimamente, á nuestros principales escritores. Sin duda alguna la parte filosófica,

Biblioteca Nacional de España

á mas de prestar solidez á la reglamentaria, eleva el arte hasta hacerle participar de la universalidad y solidez de la ciencia: y esto ofrece la doble ventaja de engrandecer el estudio de la literatura sacándole de la rutina de un aprendizaje inconsciente y casi mecánico, y de hacerle mas racional y por tanto mas propio para contribuir al desarrollo de la intelijencia, que suele descuidarse con los estudios de memoria.

Preciso es convenir (y así creemos prevenir otra objecion que pudiera hacérsenos) que los libros, si han de ser útiles, no deben satisfacer una necesidad del momento; cuando así sucede, cumplido el fin, se arroja el libro. Cierto es, que para los jóvenes de corta edad, las cuestiones sobrado abstractas se hacen difíciles y penosas; pero obsérvese en primer lugar, que no á todos acontece esto en igual medida; que aplicada esta clase de textos á la enseñanza, la voz viva del profesor y su buen método, allanan los obstáculos y aclaran los lugares oscuros; y que, como queda dicho, el libro no debe vivir la vida de las flores: el niño de hoy es jóven mañana y hombre al dia siguiente, y es triste, muy triste para los que dedican sus vigilias á la juventud, verse mañana tratados por ella con un desden hasta cierto punto natural y merecido. En segundo lugar, obsérvese tambien que al lado de los estudios literarios, nuestras leyes imponen á los escolares otros puramente filosóficos, á los cuales podrán aquellos servir de oportuna preparacion, si se les imprime este mismo carácter; y véase en fin, para apreciarla debidamente, la tendencia de nuestra juventud actual al cultivo de la filosofía. Y permítasenos acerca de esto una advertencia que juzgamos de algun valor.

Puesto que la juventud se lanza con cierta avidez, quizás no del todo aceptable á la rejion profunda de los teorémas filosóficos; puesto que tal vez busca en ellos la clave de otros problemas, si bien importantes, mas personales y mas positivos; y puesto que de la solucion que llegue á darles depende sin duda alguna el porvenir de esa misma juventud entusiasta y generosa, y el mañana, aun mas respetable é interesante, de la patria, menester es comunicar á los entendimientos, y mas aun á los corazones, una direccion acertada hácia las eternas verdades sobre que jiran las ciencias políticas y morales; hácia el bien, la verdad y la belleza, que brillan en los horizontes de la vida social. Ahora bien; no cabe duda de que uno de los libros que mas puede alcanzar un fin tan trascendente, es el que hoy le ofrecemos: la belleza á mas de coincidir con la verdad y la justicia, infunde en el espíritu sus suaves y

Biblioteca Nacional de España

elevadas emanaciones, engrandece el pensamiento y purifica el corazon, templa la fogosidad de las pasiones y dirije á la imajinacion hácia el hermoso ideal que esa juventud se forja, pero que puede adulterar al forjarlo. Es preciso que le demos los medios adecuados para formar ese ideal, que se lo mostrémos, si es menester, despojado de las falsas galas con que le adorna la débil inexperiencia ó la aturdida imprevision; y, escudándola contra los pérfidos ataques de una sofistería tan perjudicial como halagadora, y contra el poder, aun mas temible, de sus propios antojos y de sus cándidas ilusiones, que le ofrezcamos con toda su grandeza el ideal verdadero que debe realizar en las diversas esferas en que ha de desenvolverse su actividad libre. No se nos tache, pues, de haber dado á este libro mayor gravedad y elevacion de la que corresponde á la juventud, cuando desde luego es esta la que parece exijirlo así, mostrando cierto gusto por los estudios sérios: y no se olvide que, imprimiendo á cada una de las partes de este tratado un carácter diferente, en armonía con la diversa índole de todas ellas, las diferentes edades y las distintas tendencias de los jóvenes que se dediquen á su estudio, se hallarán satisfechas: los espíritus mas sérios y reflexivos estudiarán con gusto los principios científicos de la belleza, expuestos en la parte filosófica ó *Estética*; y los de menor edad, que solo ejercitaron la memoria y que se hallan por tanto menos habituados á los trabajos graves y á las observaciones filosóficas, aprenderán con facilidad la parte puramente artística, desenvuelta en la *Preceptiva*.

Por cuanto se refiere á la tercera parte histórico-crítica, solo añadirémos que con ella se completa nuestro trabajo, ofreciendo á los que se dediquen á estudiarle, las noticias mas importantes acerca de los autores y de los escritos españoles. Es cierto que sus dimensiones son pequeñas; pero no hay que olvidar que no nos proponemos dar á luz mas que unos elementos, que han de contener solamente en términos concisos y breves la parte mas interesante de nuestro tesoro literario. De este modo, no solo se ilustra la juventud con conocimientos útiles al par que curiosos, y se despierta en ella el amor á la literatura, que es un cierto modo de amor patrio, sino que aprende la aplicacion de algunas de sus reglas, las vé en práctica y se le enseña además á manejar la crítica, haciéndole sentir y juzgar lo bello.

La reseña histórico-crítica de nuestra literatura, no tanto es el complemento y el resultado á un tiempo del estudio de las reglas, como la manifestacion brillante y acabada del arte, en una de sus

Biblioteca Nacional de España

mas ricas y variadas formas. Expuestos los principios universales de la Estética como ciencia de la belleza y explicadas las reglas jenerales y constantes que se derivan de ellos con especial aplicacion á la literatura, nuestra obra se nos aparecia incompleta, si nó la terminábamos por una lijera descripcion de las composiciones mas notables en los varios jéneros en que aquella se divide, algunas noticias biográficas de sus autores, y cierta parte de crítica que, al mismo tiempo que permite sentir y apreciar mejor sus bellezas, enseña el modo de juzgar los escritos.

Por último, lejos de nosotros el empeño de querer aparecer del todo orijinales, y menos cuando ni en la parte científica es posible innovar fácilmente sin exponerse á graves errores, ni en la artística es lícito alterar las reglas, ni en la histórica olvidarse de la inflexibilidad de los hechos. Todas nuestras doctrinas se hallarán mejor y mas extensa y profundamente tratadas en varios libros; el mérito del nuestro, si alguno tiene, consiste en reasumirlas, extractarlas, y presentarlas juntas, dejando á otras plumas, y tal vez á las mismas que hoy trazan estas líneas, el correjir sus defectos, y el aumentar sus ventajas. Nuestro trabajo ha sido además precipitado, hecho en brevísimo tiempo y sujeto á muy pocas correcciones: este es un mal grave de que nos confesamos culpables; pero valgan en nuestro favor el mismo afan por realizar, apenas concebido, nuestro pensamiento; el deseo de dar á luz nuestro libro en tiempo determinado; y la misma necesidad de aprovechar para escribirle, el corto tiempo que nos dejan libres nuestras tareas oficiales.

Esperamos sobre todo que la juventud, á quien consagramos nuestros esfuerzos, sabrá agradecerlos y aun premiarlos con su estimacion y con su respeto.

Biblioteca Nacional de España

ELEMENTOS DE LITERATURA.

INTRODUCCION.

Literatura es el arte que imita la belleza por medio del lenguaje.

Es sumamente necesario y útil su estudio, por que sin él sería imposible alcanzar la perfeccion en las obras hijas del talento y de la imajinacion, pues aun los escritos mas ajenos á la belleza como fin, necesitan de la belleza como medio.

Dividirémos la literatura en *filosófica*, *preceptiva* ó *histórico-crítica*. La primera se propone la explicacion de la Estética, ó sea la ciencia de la belleza: la segunda el dictar reglas jenerales para todas las composiciones, y peculiares para cada una de ellas; y la tercera, darnos á conocer el oríjen y progresos de la literatura en jeneral y el mérito de los escritores, por medio de análisis filosóficos.

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

PARTE PRIMERA.

LITERATURA FILOSÓFICA.

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

ESTÉTICA.

CAPITULO PRELIMINAR.

DEL ESPÍRITU Y SUS FACULTADES.

Nocion del alma: conciencia.—Division de los sentidos.—Sentidos físicos ó corporales.—Sentido íntimo.—Sus funciones propias.—Fases diversas del sentido íntimo.—Sentido *estético*.—Su division en *plástico* y *poético*.—Facultades plásticas.—Proporcionalidad, regularidad, simetría.—Facultad poética.—Inspiracion, génio, ingenio.—Sentido lógico.—Facultades lógicas.—Evidencia de *lo verdadero*.—Sentido moral.—Facultades morales.—Evidencia de *lo bueno*.

Alma es una sustancia inmaterial que siente, piensa y obra libremente.

Dentro de cada ser creado actúan uno ó varios principios ó fuerzas que presiden á su vida y determinan los cambios ó fenómenos con que esta vida se expresa. Así en los séres inorgánicos actúan las fuerzas de cohesion y afinidad, y las expansivas del calor que producen sus estados y aun deciden de sus propiedades: en los cuerpos orgánicos, agrégase á estas fuerzas la vital, que, de un modo regular é idéntico para cada grupo ó clase, produce una multitud de fenómenos de un modo inconsciente y fatal; y en los animales á mas de este principio, hállase otro nuevo que se nos revela como la causa de un triple órden de hechos, afectivos, intelectuales y voluntarios. Distínguese el hombre de los demás animales, nó en que á su naturaleza dual, compuesta de espíritu y materia, se agregue un nuevo elemento, sino solo en que ese principio que hemos denominado *alma*, desenvuelve su esencia y realiza su naturaleza, bajo la mirada profunda y bajo la libre direccion de sí misma, y sin que la fuercen ni necesiten otros ajentes ni otros poderes extraños á ella misma.

El alma humana puede conocer y conoce de hecho su propia existencia, sus propiedades esenciales y todos sus actos y estados: bastándole para ello ponerse en relacion consigo misma, que es precisamente la facultad que la distingue de los demás espíritus que se desenvuelven sobre la tierra.

A esta propiedad del espíritu humano, por la cual se replega sobre sí

Biblioteca Nacional de España

mismo, y llega á adquirir el conocimiento y el sentimiento á la vez de sus propias facultades, es á lo que llamamos *conciencia*. Por ella, el espíritu sabe que posee la propiedad de sentir, la fuerza de pensar, y el poder de elejir libremente la série de los actos que han de formar la cadena que une la cuna del hombre con su sepulcro.

Pero el alma humana, aunque encerrada y como envuelta en esta corteza exterior que se llama *cuerpo*, posee medios para ponerse en comunicacion con todos los demás séres que existen fuera de ella, y medios perfectamente adecuados á la naturaleza de esos séres y á la esfera en que se ofrecen á su contemplacion. De este modo la hallamos dotada de la *razon*, sentido de lo infinito, por la cual se relaciona con Dios y con los principios necesarios, universales y eternos; y de los *sentidos*, ó razon de los fenómenos, facultad por la que se comunica con todo lo que es continjente, local y pasajero. Así la vemos relacionada con todo cuanto existe: Dios y el mundo: lo absoluto y lo relativo, lo infinito y lo limitado, lo constante y lo variable.

Pero los fenómenos se producen en una doble esfera: yá en el mundo externo, y entonces los sentidos son como revelaciones que nos inician en el conocimiento de cuanto pasa fuera del alma, yá en el mundo interno ó consciencia, y entonces los sentidos son acusadores de lo que pasa dentro de nosotros mismos. De aquí, que podamos dividir los sentidos en físicos y psíquicos, ó corporales y espirituales: los primeros, situados en el cuerpo y siendo como los canales por donde llega al alma cuanto puede afectar la sensibilidad, y como los instrumentos de que se vale el espíritu para conocer los hechos que se verifican en el exterior: y los segundos, designados bajo el nombre de *sentido íntimo*, son fases diversas ó modos distintos de esa facultad superior y exclusiva del alma humana, por la cual puede estudiarse á sí misma, observar sus propios fenómenos, clasificarlos, y averiguar sus leyes.

Los sentidos físicos ó corporales son cinco: la vista, el oido, el tacto, el gusto y el olfato. Cada uno de ellos corresponde á la vez á un órden de conocimientos y á un jénero de sensaciones. La sensacion, es la modificacion agradable ó desagradable hecha en el alma por una impresion que el objeto produce en el sentido correspondiente. Todo fenómeno de impresion material ú orgánica, produce en el alma dos modificaciones; una afectiva, que es la que constituye la sensacion, y otra intelectual que suele designarse vulgarmente con el nombre de percepcion: de modo que presentado un objeto ante uno de nuestros sentidos, simultáneamente sentimos su presencia y percibimos al menos una de sus propiedades. Véase por qué privados de un sentido, se destruyen con él uno de los medios de conocer y una de las condiciones de sentir: y se nos arrebatan á la vez con él un órden de conocimientos y otro órden de sensaciones.

Biblioteca Nacional de España

Ahora bien: cuando lo percibido es de mayor importancia que lo sentido, de modo que esto último, casi desaparece y se ofusca con la misma percepcion, el sentido que nos trasmite el conocimiento suele llamarse *instructivo*: y cuando por el contrario, la parte afectiva es mayor ó mas intensa, y la perceptiva queda desatendida y olvidada, el sentido se denomina puramente *afectivo*. Instructivos son la vista, el oido y el tacto, que nos informan de la luz y los colores, de la extension y la forma, del movimiento y el reposo, de la armonía y la temperatura, y bajo los cuales se desarrollan las bellas artes y se verifica la comunicacion del hombre con sus semejantes. Puramente afectivos son por el contrario el olfato y el gusto, que se hallan especialmente al servicio de la vida vejetativa, que se adunan para conspirar al bien del cuerpo, y que por sí solos, ni pueden producir nada que salga de la modesta esfera de lo agradable, ni enjendrar un pensamiento elevado, ni una pasion vehemente, ni una determinacion heróica.

El sentido íntimo que expresa las relaciones de un ser consigo mismo, tiene dos aspectos que se descubren fácilmente con solo observar que son dos tambien las especies de relaciones que puede tener el ser consigo propio: relaciones de conocimiento y relaciones de sentimiento: las primeras se desprenden de la *intuicion* ó vision interna que el ser tiene de sí mismo, considerado como ser intelijente; y las segundas, opuestas á las primeras, emanan de la posibilidad que tiene el ser como afectivo de sentirse á sí propio. Estas dos manifestaciones del sentido íntimo, no pueden confundirse sin incurrir en graves errores, no solo en el terreno filosófico puro, sino en el jeneral científico y en el particular artístico que vamos á exponer.

Este sentido íntimo así analizado, es universal, puesto que le poseen todos los hombres; es permanente en la vida, puesto que se ejercita con mayor ó menor perfeccion en las diversas edades y en los distintos grados de cultura y desarrollo espiritual, y es independiente, no solo de los estados y condiciones del cuerpo, sino de los ajentes ó influencias exteriores, que podrán provocarle y excitarlo, pero de ningun modo violentarle ni modificar sus propiedades.

Dos son, pues, las funciones propias del sentido íntimo en el hombre: el sentimiento de sus propias facultades y el conocimiento de su misma esencia; pero estos dos modos de ejercitarse no aparecen desde luego apenas nace el hombre, ni se ostentan desde el principio cumplidamente, sino que se desenvuelven poco á poco en la vida, en relacion con los diversos grados de educacion. En la infancia, apenas llega el niño á reconocerse; su mirada vá directa al exterior, y distraido con la observacion de los objetos que le rodean, no acierta á desprenderse de la influencia que sobre él ejercen, ni puede por tanto reconcentrarse en sí. Mas á medida que se familiariza con los fenómenos externos y que avanza en la edad de la reflexion, su entendimiento gradualmente vá penetrando en el hondo seno de la esencia propia

Biblioteca Nacional de España

y aprendiendo á leer en él el catálogo de sus facultades y derechos escrito con los abultados caractéres de los fenómenos mismos de conciencia. Este segundo período, que por ser de mera transicion de la infancia á la virilidad, es sin duda el mas largo, peligroso y decisivo, admite innumerables grados y matices. En él se decide el árduo problema de las vocaciones; en él se dibuja el hombre del porvenir, y se delinean los caractéres que le han de distinguir de sus semejantes. Por último; en la edad madura el espíritu, cargado con la experiencia, fortalecido por el estudio, y vigorizado con la plenitud de su propio desarrollo, comunica al sentido íntimo mayor tino é imparcialidad para sentirse y conocerse.

Así, con la edad el sentido íntimo se desenvuelve bajo la doble forma de sentimiento y consciencia, determinándose mas y mas á medida que se extiende, ahonda y se eleva, manifestando las tres dimensiones del espíritu. Y adviértase que este movimiento progresivo y ascendente del alma, paralelo al de la vida, no se detiene á las puertas del triste y pálido alcázar de la vejez, en el que empieza á declinar el cuerpo; sino que sigue y continúa enriqueciéndose, y pasa, siendo el alma el último pensamiento terrestre del alma misma, á continuar bajo otra forma ese progreso sin fin que llena la eternidad.

El sentido íntimo, así definido y explicado, nos advierte de los fenómenos, tanto sensibles, como intelectuales, como morales, que se ofrecen en el alma, dominando de este modo la triple esfera en que se desenvuelven individual pero armónicamente nuestras tres facultades, sentir, pensar y querer. Bajo este nuevo aspecto, podemos distinguir dentro del círculo en que actúa el sentido íntimo, y como funciones del mismo, otros tres sentidos: 1.º el sentido *estético*, que se puede subdivir en dos: sentido *plástico*, ó sentimiento y percepcion de la forma; y sentido *poético*, ó sentimiento y percepcion de la idea: 2.º el sentido *lógico* ó sentimiento y percepcion de lo verdadero y 3.º el sentido *moral* ó sentimiento y percepcion de lo bueno.

El sentido estético envuelve el sentimiento y el juicio de lo bello.

El sentido estético se relaciona con los objetos, en cuanto estos son verdaderas obras de arte; esto es, en cuanto expresan la belleza; porque mientras las perspectivas de la naturaleza ó las producciones humanas halagan al alma proporcionándole simplemente una sensacion agradable ó de bienestar, ó un placer físico, nada dicen al sentido estético, ni alcanzan á él, ni tampoco á él parecen dirijidas; pero si revisten la forma de la belleza, si se convierten en signo de un pensamiento bello, ó en símbolo de un sentimiento dulcísimo ó en expresion de un hecho admirable, el sentido estético las mira, las juzga y las siente al mismo tiempo, y la parte interna del fenómeno de la belleza queda cumplida.

Son dos, pues, las cosas que deben excitar y ser percibidas por el sentido íntimo; la idea y la forma: y esto dá lugar á su division en *plástico* y *poético*.

Biblioteca Nacional de España

El sentido plástico, no es otra cosa que la misma intuicion ó vision del objeto, la cual ofrece al alma la relacion de sus partes, y la proporcion ó desproporcion de las formas.

Llámase *forma* á la apariencia bajo la cual se nos presentan los objetos sensibles, ya naturales ya producidos por la mano del hombre. El color, la magnitud, el sonido, la figura, la entonacion, el ritmo y la articulacion, son los elementos de estas formas: la vista, el oido y aun el tacto, son los sentidos que trasmiten al alma la combinacion real y los efectos aparentes de tales elementos.

Hay dos géneros de formas: las que podemos llamar *formas brutas*, que no hallándose sujetas á ninguna ley estética ni revelando ningun pensamiento bello, no interesan al sentido plástico: y las *formas artísticas*, en las que dicho sentido descubre una regla, percibe un fin y alcanza un pensamiento. Compárense en el órden de la naturaleza un campo árido é inculto con uno de los bellísimos paisajes de la Suiza; una leñosa y parduzca zarza con un frondoso rosal de anchas guirnaldas cubiertas de purpúreos ramilletes; una sabandija, con una aterciopelada mariposa; una corneja, con un faisan de cuello de oro y alas de fuego; compárense tambien en el órden de las producciones humanas, una pirámide ejipcia, con una catedral gótica; la colosal cabeza de la estátua de Mennon, con el Júpiter Olímpico que nos describe Winckelmann en su Historia del arte; las pinturas del arte griego que representan por ejemplo la Vendedora de amores ó las Bodas de Peleo y Tétis, con el Nacimiento de Cristo de Anibal Carrache, ó el Misterio de la Eucaristía de Rafael; la física rimada de Empédocles, con la Iliada de Homero; y aun la Epístola de Horacio á los Pisones con la oda de Herrera á Don Juan de Austria; la música en fin, de nuestras zarzuelas, con las profundas y dulcísimas armonías de Haydn y de Beethowen. Y á medida que en estos y otros innumerables ejemplos que pudiéramos citar, el pensamiento se ajita bajo la forma, y crece, y se robustece, y se agranda, ya corrijiendo las líneas, ó los colores, ó el ritmo, ó las cadencias que le sirven de envoltura; ya apareciendo por encima de sus formas demasiado estrechas para contenerlo, el objeto se va haciendo mas y mas bello y avanzando en el recinto del espíritu humano, hasta herir de un modo cada vez mas vivo su sentido estético.

Considerado el objeto solo bajo el concepto de su forma, entra en el dominio de tres facultades que se hallan al servicio del sentido plástico, y cuyo fin puede decirse que es la investigacion de la proporcionalidad, regularidad y simetría de las partes y elementos de la forma misma. Estas tres facultades, son la *imajinacion*, la *concepcion* y el *gusto*.

La primera es la facultad de representar como recuerdo las formas mismas de los objetos, ó las creadas para los que no la tienen, al contemplarlos, con tal vivacidad que las ideas de tiempo y lugar se borran por un mo-

Biblioteca Nacional de España

mento y por una especie de ilusion parecen todavía presentes los mismos objetos. Como se vé, es una facultad que obra auxiliada eficazmente por la memoria, aunque limitándose á reproducir con su tamaño, color y figura, las formas corpóreas, en lo cual se distingue de aquella.

La *concepcion*, es la facultad de combinar de un modo nuevo, en un órden variable, y bajo una forma arbitraria y caprichosa, las percepciones recibidas anteriormente y vivificadas por la imajinacion.

En cuanto al *gusto*, solo diremos por ahora, que es la facultad de sentir, apreciar y calificar la forma.

Estas tres facultades, en cuanto se hallan al servicio del sentido plástico, propenden á la proporcionalidad, á la regularidad y á la simetría, y repelen espontánea y tenazmente cuanto se les aparece desproporcionado, irregular é inarmónico.

Proporcion, es la relacion analógica de las partes que constituyen la forma: la regularidad, se desprende de la igualdad de sus diferentes elementos, y la simetría, del antagonismo en su colocacion. En todas estas condiciones la diversidad de las partes se enlaza y combina por medio de la uniformidad, determinando una forma mas ó menos agradable; de modo que á medida que las partes son mas numerosas y la regularidad mas exacta, ó mas estrecha y rigorosa la proporcion y mas sensible la simetría, la forma resulta mas atractiva y grata. Mas como quiera que estas cualidades despiertan en el espíritu la idea de un pensamiento regulador, y de un constructor ó artífice sábio y diestro, el cuerpo regular camina hácia la belleza, ofreciéndose como la forma propia de lo que puede llegar á ser verdaderamente bello.

Pero para no anticipar ideas, contentémonos con dejar establecido que hay en el espíritu humano una tendencia espontánea é intuitiva hácia todo lo proporcionado, regular y simétrico, que se refleja en el niño y se expresa en las producciones del hombre: y en la naturaleza al par otra tendencia á presentar sus tipos y fenómenos adornados de esos mismos caractéres. Dice Hutcheson que es indisputable que entre varias figuras, nos gusta mas aquella que con la misma simetría presenta mayor número de lados, ó aquella que con el mismo número de lados ofrece mayor simetría: que el triángulo escaleno, nos agrada menos que el isósceles; y este menos que el equilátero; y entre los volúmenes, la esfera nos gusta mas que el icosaedro y este mas que el tetraedro regular. Esto mismo puede observarse recorriendo la historia de la arquitectura: por ejemplo; en Ejipto, en que este arte vá encaminada á expresar la solidez y la estabilidad, se dá á las pirámides la base cuadrada que parece satisfacer á la firmeza, y la figura prismática que se alza aguda hasta el cielo en busca de la eternidad: en Grecia por el contrario, en que la inteligencia no puede soportar el peso de la materia, la columna ejipcia se alarga, se adelgaza y se alijera, con hondos y regulares ca-

Biblioteca Nacional de España

nelones, para recibir un chapitel pequeño, decorado con una triple guirnalda de hojas de acanto que se enroscan entre sus numerosos volutas y sobre el cual se extiende un friso adornado de tríglifos dóricos y ricos bajo-relieves. En la naturaleza observamos asimismo esta tendencia á lo regular: el mineral cristaliza bajo tipos geométricos, la planta dispone sus ramas y su follaje siguiendo la forma esférica, ó la piramidal; y la flor abre sus pétalos en forma de copa, de cruz, de racimo ó de corona: en cuanto á los animales, nadie podrá dudar de su simetría. Y para que veamos cómo la naturaleza esconde diferente idea bajo cada ser y cómo el hombre tiende á dar diversa interpretacion á la forma, obsérvese lo que se quiere expresar cuando se dice: la tristeza del sáuce, la gloria del laurel ó la magestad de la encina; la crueldad del acero, la alevosía del plomo, la seduccion del oro, la pureza de la azucena, la modestia de la violeta, la presuncion de la dália, la ferocidad de la hiena, la nobleza del caballo, la timidez del corzo, la astucia de la serpiente etc., etc. En el hombre mismo, la regularidad de sus facciones, la proporcionalidad de sus miembros, y la gracia de sus movimientos y actitudes, le hacen agradable bajo el aspecto de la forma, y mas simpático á medida que estas cualidades se ostentan de un modo mas sensible, como sucede en la raza griega comparada con la mogólica. Nada hay que añadir, si á la armonía de la forma se agrega el valor estético de la expresion; ya sabemos que de esta última depende casi exclusivamente el mérito de la estatuaria. Compárense los ídolos colosales del Serapium ejipcio ó las esculturas del teatro de Antinoe en Alejandría, con las figuras griegas de Mercurio ó de Venus, que nos describe Xenofonte en su Banquete y en sus Memorias, en las que se trasparenta, á través de la piedra, la vida y el pensamiento del espíritu humano.

Concluyamos, pues, que el sentido plástico es la transicion que enlaza los sentidos físicos con los intelectuales, de los cuales se sirve para manifestar las concepciones. Es, pues, como el inspirador de todas las artes, y cuando se aplica á la expresion del pensamiento por medio del lenguaje, produce ese tacto literario que entra á constituir el gusto y del que se desprende el arte de la composicion y del estilo.

El sentido poético nos saca del humilde terreno de la sensacion donde nos detiene el sentido plástico, para hacernos experimentar algo mas que el placer de lo agradable que nos produce todo lo regular y proporcionado. El sentido poético es el que nos hace sentir el placer puro y dulcísimo de la belleza y corresponde á la existencia en el exterior de los objetos bellos. A la manera de un espejo ardiente que concentra la luz y el calor para enviarlas á iluminar y encender el foco, el sentido poético recibe las impresiones del exterior, las une en sí y las envía á la mente donde se encienden los grandes pensamientos, y al corazon donde arde el fuego de los mas poderosos afectos. De esta manera, remontándose el espíritu á una esfera superior á

Biblioteca Nacional de España

la de los cuerpos, sacude todo placer grosero y egoista ó estéril é infecundo, aleja los horizontes de la sensibilidad, y embellece todo aquello que por sí solo es simplemente agradable, cómodo, útil, verdadero ó bueno.

Así como el sentido plástico percibe y juzga la forma, así el poético percibe y juzga el pensamiento oculto en su seno: y como este y no aquella vá encaminado al espíritu, de él solamente dependen el juicio y el sentimiento de la belleza. La idea es como el alma del objeto, y la forma es como el cuerpo; esta se pone en contacto con nuestro organismo, y al darnos la impresion, nos comunica envuelta en ella la idea, que sin detenerse en los sentidos, vá derecha á unirse con nuestro pensamiento para provocar en él un juicio y en el corazon el sentimiento de lo bello. Ninguno de los dos elementos puede faltar, ni tampoco ninguno de los dos aspectos, plástico y poético, del sentido estético: sin la forma, el pensamiento, falto de expresion, no puede revelársenos: sin la idea, la forma está vacía, huera, y si no es útil ó agradable, para nada sirve y es inconcebible. Paralelamente; sin el sentido de las formas, la idea no llega al espíritu, y sin el poético, es completamente inútil ó estéril la percepcion de las formas: así lo demuestran las estrechas ó escasas proporciones á que queda reducido el sentimiento de la belleza, en el idiota, en el demente, en el rústico, ó en aquel cuyo espíritu se ha desenvuelto en una direccion anti-artística.

El sentido poético se halla servido por una facultad especial que se llama *inspiracion*. La inspiracion no es otra cosa que la imajinacion considerada como una fuerza creadora que saca del espíritu humano ó de sí misma multitud de objetos, cuyos modelos no han sido obtenidos por la observacion. La inspiracion es, pues, á manera de una luz viva, repentina y mas ó menos duradera, que esclarece, caldea y fecundiza á las demás facultades dejándolas entrever nuevos horizontes y rejiones no exploradas todavía. La inspiracion ha de ser espontánea y orijinal: esto es, ha de ser un don del cielo particularísimo, cuyas manifestaciones bastan para caracterizar al poeta.

Si esta inspiracion es constante, si la vierte Dios de un modo duradero y contínuo, de modo que produzca una obra larga é importante, la inspiracion se llama *jénio*. El jénio crea, inventa, produce las grandes hipótesis científicas, resuelve los mas vastos problemas, encuentra las mas imprevistas y provechosas aplicaciones, enjendra los mas elevados pensamientos forjando para expresarlos las mas bellas imájenes. La inspiracion es la aureola constante del jénio: el talento en su mas alto grado, es su destello.

El injénio por el contrario, solo se expresa por un juicio mas fino, por un tacto mas delicado, capaz de percibir relaciones donde la jeneralidad de los hombres nada descubre, ó de ver semejanzas, donde el vulgo solo halla diferencias, ó diferencias donde solo se observa uniformidad. El injénio descubre analogías inesperadas, efectos sorprendentes, causas desapercibidas

Biblioteca Nacional de España

y signos nuevos con que entretiene y halaga, sin aspirar á producir la admiracion y menos el espanto que solo son consecuencias del jénio. El jénio es al injénio como la claridad del relámpago á la luz de una lámpara: esta es mas duradera y uniforme, pero mas pequeña y menos profunda.

Aristófanes, Luciano, Marcial, en lo antiguo; Garcilaso, Góngora y Quevedo entre nosotros, pueden ser citados como modelos de injénio: Pericles, Platon, Virjilio en la antigüedad, y Newton, Descartes y Dante en los tiempos modernos, merecen justamente el nombre de jénios.

La segunda fase del sentido íntimo, es la que hemos llamado *sentido lógico.*

Este puede definirse, como una intuicion por la cual, percibiendo el espíritu la relacion entre las ideas, llega á distinguir lo verdadero de lo falso.

Idea es la simple representacion de los objetos ante el espíritu: y apenas recibida una nueva, la imajinacion busca una forma en que envolverla y con que guardarla en la memoria: esta forma es la palabra.

La clasificacion de las ideas corresponde á las ciencias lójicas y psicolójicas: aquí baste saber que hay ideas *concretas* que designan los objetos sin distinguir de él sus propiedades, y *abstractas* que expresan las cualidades sin referirlas á ningun sujeto: v. g. hombre, piedra, alma, Dios; ideas concretas: racionalidad, extension, inmortalidad, infinito; ideas abstractas.

Tambien hay ideas *individuales*, como *Sócrates, mi caballo, tu virtud, la batalla de las Navas*, que señalan un solo objeto; ideas *generales*, que designan un grupo específico ó jenérico, como *planta, espíritu, arte*; é ideas *absolutas*, que indican un objeto superior á todos y que no puede compararse con ninguno, como *Dios, universo, eternidad.*

El sentido lójico, al combinar ó hallar combinadas las ideas entre sí, decide si la relacion que pone ó encuentra puesta entre ellas, es verdadera ó falsa: esto es, conforme ó no con la realidad de las cosas. Para llegar á este resultado, se halla servida y auxiliada por las siguientes funciones lójicas.

1.ª La atencion, que es el acto de dirijir el espíritu hácia el objeto.

2.ª La percepcion, que es aquel otro por el que le distinguimos en su totalidad y le separamos de todos los demás.

3.ª La determinacion, que es aquel por el que percibimos en él una por una sus partes y cualidades.

4.ª La abstraccion, que es una funcion por la que consideramos aisladamente y como existiendo fuera del sujeto, cada uno de sus atributos y propiedades.

5.ª La jeneralizacion, funcion por la cual reunimos en un tipo ó grupo, los séres que contienen unos mismos caractéres.

6.ª La comparacion, ó aproximacion de dos ó mas ideas ó dos ó mas fases de un mismo objeto: equivale á una múltiple atencion.

Biblioteca Nacional de España

7.ª El juicio, que es el resultado de la comparacion, es un acto por el cual se afirma la relacion percibida entre las ideas: el juicio se formula en una proposicion.

8.ª Y el raciocinio, que es un procedimiento del sentido lójico por el que se enlazan los juicios entre sí, reduciéndolos á una unidad sistemática. El raciocinio concluye por induccion, de lo particular á lo jeneral: por deduccion de lo jeneral á lo particular, y por analojía de lo semejante á lo semejante.

Para el ejercicio de todas estas funciones que exijen lapso de tiempo y relacion entre los diferentes momentos que forman su continuidad, se necesita además la intervencion de la memoria. Esta funcion intelectual conserva y reproduce á voluntad los conocimientos ya adquiridos, haciendo posible su comparacion y enlace. La memoria se apoya en la identidad del espíritu humano, y es una de las pruebas mas inmediatas y claras de su permanencia á través de las modificaciones de la vida.

Puede definirse lo verdadero, como la relacion de conformidad entre lo que piensa el entendimiento y lo que realmente existe: en este caso la verdad consiste en la justicia de las relaciones lójicas y aun analójicas que enlazan á dos ideas. Esta justicia se nos manifiesta como una especie de luz viva que brota al contacto, por decirlo así, de las mismas ideas que se convienen: y esta luz, que no es realmente otra cosa que la conciencia de la verdad, es lo que se llama *evidencia* lójica.

La evidencia lójica es inmediata, cuando revela la relacion entre dos ideas sin la mediacion de una tercera: tal sucede en estos ejemplos: el hombre es libre: la piedra es estensa: el todo es mayor que la parte.

Y es mediata, cuando para manifestarse tiene necesidad de otra ú otras ideas intermedias: v. g. el hombre es responsable porque es libre; todo cuerpo es estenso, la piedra es un cuerpo, luego es estensa: el todo contiene á la parte, luego es mayor que ella.

La tercera manifestacion del sentido íntimo, es el sentido moral, que puede definirse como una intuicion que, dando al espíritu la percepcion de la relacion de los sentimientos, nos revela la distincion del bien y del mal.

El sentimiento se nos aparece aquí como una modificacion agradable ó desagradable, seguida de un impulso hácia ó contra el objeto. Este impulso, cuando obra en pró del objeto, se manifiesta por una tendencia á la accion, llamada por algunos *deseo*: y cuando obra en sentido contrario y se traduce ya por la inaccion, ya por un movimiento de huida ó repulsion del acto, se llama por algunos *temor*.

Los sentimientos en el órden moral, se llaman móviles, y se pueden distribuir en dos órdenes; 1.º móviles de lo honesto, que nos impulsan á la adhesion y al sacrificio; y 2.º móviles de lo útil, que nos arrastran hácia el egoismo.

Biblioteca Nacional de España

A mas del sentimiento y el juicio que se aplican al sentido moral como á los demás, se halla este sentido servido por la *voluntad libre*, que los moralistas suelen considerar dividida en otras dos: la *libertad* moral, ó sea la facultad de deliberar y elejir al fin el móvil ó el motivo que debe prevalecer sobre los demás, y la *voluntad* propiamente dicha, ó sea la facultad de resolver, y de mantener firme la resolucion mientras se ejecuta la accion querida. Dada esta division, la libertad comprende la posesion de sí y la deliberacion: y la voluntad, la determinacion y la resolucion. La ejecucion es un fenómeno verdaderamente mecánico y cuya eficacia no depende siempre del espíritu.

Cuando el querer se ha colocado al nivel del poder, la accion, que es el producto de estos dos factores, resulta eficaz y perfecta; pero cuando al resolver nos hemos olvidado de las limitaciones propias de los instrumentos encargados de ejecutar, la accion resulta torpe é imperfecta ó no resulta de ningun modo: porque es evidente que ni por una parte puede hacer el alma que se den en el exterior las circunstancias todas que necesita el acto para su consumacion, ni por otra el fenómeno de conciencia tiene las trabas ni los obstáculos que pueden oponerse de repente á su realizacion externa. Es indudable que el alma puede quererlo todo, incluso lo ridículo, y lo monstruoso, y lo absurdo; y sin embargo, no siempre conviene realizar lo primero, ni se debe ejecutar lo segundo, ni se puede nunca llevar á cabo lo tercero.

Lo bueno, ó el bien, resultan de la conformidad de un acto, y por tanto de sus motivos y móviles ocultos, con la organizacion moral del hombre, ó sea con las intenciones de su Creador. El bien es todo aquello que es honesto, con independencia de toda consideracion por parte del ajente acerca de su utilidad. Lo útil es lo que sirve de paso intermedio para lo honesto, ó de medio de consecucion del fin propio de cada ser; por eso la moralidad humana, lejos de consentir que el hombre se detenga en la posesion de lo útil, exije que lo sacrifique, salte por encima de él y no se detenga hasta alcanzar el bien último.

La evidencia de lo bueno ó evidencia moral, consiste en la clara percepcion de que el acto se ajusta á la ley.

Esta evidencia viene acompañada de un sentimiento de bienestar íntimo, mas concentrado é intenso cuando la accion es propia, que sirve á la vez de prueba y de recompensa del mérito contraido por el esfuerzo hecho en pró del órden moral. Este sentimiento es llamado por algunos moralistas *lo agradable*: nosotros hacemos consistir en él la verdadera y única felicidad que puede disfrutarse en la tierra.

Cuando la accion puesta ó presenciada por nosotros es claramente buena, y vá precedida y acompañada y seguida de una conciencia cierta y tranquila, la evidencia moral es *inmediata*. Pero cuando esta tranquilidad y

Biblioteca Nacional de España

bienestar interior no aparecen desde luego en el alma del espectador, ó la conciencia propia tiene necesidad para llegar á una resolucion firme y segura de juicios intermedios que sirven de términos á un raciocinio moral, la evidencia es *mediata*.

El sentido lójico y el sentido moral deben acompañar en su ejercicio al sentido estético; porque el primero le proporciona sus elementos mas fundamentales é importantes, y el segundo le señala su fin mas elevado y mas fecundo. La verdadera belleza no puede descansar sino sobre la verdad, ni tener otro fin que el bien: sin bases ciertas, la obra artística se arruina ante la mirada penetrante del pensamiento; y el corazon retrocede, cuando descubre bajo las mas bellas formas las imájenes horribles del crímen y del vicio

Los cuentos orientales y las fantasías de Hoffman, pierden gran parte del brillo de su belleza cuando el espíritu lójico les exije la verosimilitud, ó les pide los fundamentos de su misma existencia: las bacantes griegas y las escenas mitolójicas debidas al cincel ó á los pinceles del primitivo arte griego, hacen palidecer la llama del sentimiento de lo bello que habian empezado á encender en el alma, apenas el sentido moral les pregunta por la elevacion de su objeto y la bondad de su fin.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO PRIMERO.

Definicion de la Estética.—Sus relaciones con la filosofía.—Su objeto.—Su método.—Su importancia.—Análisis del fenómeno de la belleza.—Parte objetiva de este fenómeno.—De lo bello en la naturaleza.—Belleza de los séres inorgánicos.—Belleza del reino vejetal.—Belleza de los animales.—Belleza física, intelectual y moral del hombre.—Refutacion del empirismo, como insuficiente para explicar *lo bello*.

La voz *Estética* viene del griego αἰσθάνομαι, yo siento; αἴσθησις, sentimiento; significa por tanto, lo que es relativo al sentimiento. Pero esta palabra, ha recibido á la vez dos acepciones diversas que no son tampoco la misma en que nosotros hemos de usarla. Por una parte ha servido para designar aquella parte de la Psicolojía que se ocupa de la sensibilidad y estudia por tanto todos sus fenómenos: en este sentido dentro de la Estética se resuelven todos los problemas relativos á las sensaciones, tanto internas como externas, y á los sentimientos tanto estéticos puros, entre los cuales aparece el de la belleza, como intelectuales y morales. Esta acepcion peca, pues, por demasiado lata. Por otra parte, la palabra *Estética* fué introducida por Baumgarten en el idioma filosófico, y consagrada despues por Kant para designar solamente el estudio del sentimiento que despierta en nosotros la percepcion de lo bello. Esta acepcion á su vez peca por sobrado estrecha; porque es claro, que no solo nos interesa el saber la emocion que experimenta el alma á la vista de lo bello; sino muy principalmente el conocer la belleza en sí misma, el cómo y el por qué de sus manifestaciones y las varias leyes que presiden á su desarrollo en la doble esfera de la naturaleza y del arte.

Esto supuesto, podemos definir la Estética como *ciencia de la belleza*; y toda vez que vamos á estudiarla en su doble esfera objetiva y subjetiva, abrazando juntamente los dos órdenes análogos pero desemejantes de lo ex-

Biblioteca Nacional de España

terno y lo interno, para dar cuenta de sus diferencias y relaciones, esta ciencia se nos presenta como una verdadera filosofía del arte, teoría de las teorías, poética de las poéticas, que comprende todos los hechos particulares y los coordina bajo el poder de ciertos principios racionales.

Definida así la Estética, léjos de despojarla del carácter filosófico que supo imprimirle Kant, se nos aparece desde luego como una rama de la filosofía, colocada al lado de todas las demás ciencias particulares en el seno de esta *madre de las ciencias*, y recibiendo de ella las bases en que se apoya y el método con que se construye. Considerada además en toda la extension de sus importantes fines, la vemos rebuscando entre las innumerables pájinas del libro de la filosofía, las ideas de lo verdadero y lo bueno, sobre las que debe llevar su accion para investigar las relaciones esenciales que las unen con la belleza: la vemos asimismo formarse un método racional con auxilio de los principios de la Lójica, y trazarse un plan y una regla con ayuda de las eternas máximas de la Moral: y por último, sin salir de los dilatados horizontes de la ciencia *madre*, la Estética tiende su mirada sobre la naturaleza buscando en la Cosmolojía los oríjenes de sus manifestaciones, remonta su vuelo hasta la Teolojía bebiendo sus inspiraciones en el sentimiento relijioso y desciende luego al fondo de la Psicolojía para buscar en el corazon humano el fin del arte. De esta manera, partiendo la Estética del tronco robusto del árbol del saber, extiende sus ramas sobre el mundo, las eleva hasta Dios y las inclina al fin hácia la humanidad.

El objeto, pues, de esta ciencia es la idea de lo bello, estudiada en su esencia y en sus formas. La Estética parte del exámen de la naturaleza, donde encuentra los tipos que despiertan en el alma el sentimiento de la belleza, el antojo de imitarlos y el pensamiento de correjirlos: investiga despues el primitivo oríjen ó la fuente primera de la belleza, descubre sus relaciones, revela sus riquezas, les arranca el secreto de su significacion y la señala su fin propio; y descendiendo luego al terreno práctico del arte, se esfuerza por realizar los ideales dibujados por la fantasía, coloreados por la imajinacion y engrandecidos por el jénio. Hé aquí el objeto de la Estética, ni mas ni menos: estudiar la belleza, no mas que la belleza; pero de un modo acabado y profundo; desde los manantiales de donde brota, hasta el mar en que se pierden sus corrientes; estudiarla en los objetos y en el espíritu, en la naturaleza y en el arte.

Pero para abarcar tan grande objeto y llegar á la resolucion del difícil problema de la reproduccion de la belleza por el jénio, empecémos por establecer ó anunciar el método que hemos de seguir en nuestras investigaciones.

Desde luego parece evidente que no es posible emplear un método jeométrico, cuyo rigorismo y aridez, se avienen mal con la libertad y la desenvoltura que parecen exijir el carácter mismo de la belleza y las pretensiones

Biblioteca Nacional de España

de nuestro espíritu observador. La estética no es la lójica. El pensamiento, conmovido mientras reflexiona, ni puede ni debe sujetarse á la inflexibilidad de las deducciones, como si se propusiera hallar alguna fórmula aljebráica ó resolver una ecuacion de grado infinitesimal. El espíritu se propone observar, inventar, descubrir, para venir á parar á la imitacion, á la correccion, ó á la expresion fiel del tipo concebido ó del pensamiento imajinado. Nuestro método, por tanto, es inductivo: procedimiento que partiendo de los hechos se remonta á sus principios, que de la observacion de los fenómenos se lanza á la investigacion de las causas, que arrancando de lo finito, lleva al espíritu á batir sus alas en la rejion de lo infinito. Y nuestras observaciones, empezando por recaer sobre los objetos que existen fuera de nosotros, en los cuales se esconden los jérmenes de la belleza y las causas de nuestros sentimientos, se completarán con el estudio psicolójico-estético del espíritu, donde hallarémos las facultades que se dejan afectar por lo bello, las ideas y los sentimientos que este excita en nosotros, y las relaciones en fin entre el sujeto y el objeto, que sirven de términos á tan interesante fenómeno. Por último, despues de haber considerado la belleza, ya en la naturaleza exterior, ya en el alma, pasarémos á su manifestacion como obra de la humanidad, ó sea en el dominio del arte. Este acabará de comprobarnos, que su riqueza y variedad es el producto de una facultad universal y constante de reproducir lo bello, con que nuestro Creador quiso embellecer tambien á nuestra alma. Limitándonos, en fin, á la poesía, que es la expresion mas cabal y perfecta del arte, puesto que los abraza á todos como si quisiera relacionarlos mas directamente con el espíritu, harémos ver su enlace con la vida de los pueblos, su manera de expresar lo bello, sus diferentes principios y las formas que los revelan: despues de esto, entrarémos en el estudio de las diversas reglas de toda composicion literaria, particularmente de las que constituyen nuestra poética española, lo cual será el objeto de la parte preceptiva.

Pero antes de seguir adelante, vamos á indicar la importancia de la Estética, para que podamos fundar en ella el interés que debe excitar su estudio, y encender en nuestro pecho el entusiasmo necesario para terminarle con fruto.

A mas de que en esta parte de nuestra literatura se hallan los principios científicos del *arte del bien decir*, y que por lo tanto parecen acumularse sobre ella todas las razones que explican la importancia de aquel arte, hay nuevos motivos que justifican lo interesante de este estudio, sacados de la naturaleza misma de la Estética, de la universalidad y necesidad de sus leyes y de sus múltiples y trascendentales aplicaciones á las artes y á la vida misma del individuo y de la sociedad.

Por medio de la historia es facilísimo demostrar, que las bellas artes han ejercido siempre una notable influencia tanto sobre la existencia indi-

Biblioteca Nacional de España

vidual del hombre, como sobre la vida de los pueblos, los cuales han enlazado á su desarrollo los intereses mas graves, ya familiares y sociales, ya relijiosos y políticos. A pesar de esto, juzgando á las bellas artes, por el criterio aritmético de la utilidad, se ha sostenido por algunos espíritus positivistas y estrechos, que no son buenas para nada, puesto que no producen utilidad material alguna. Y en efecto es así; no son los intereses materiales los que suele consultar esta ciencia; antes al contrario, y este es un título de su excelencia, dirijiéndose al alma y aun escojiéndola en cierto modo como objeto de su estudio, intenta arrancar al hombre del fondo grosero de los intereses materiales, sustraerle á la triste contemplacion de lo finito, y abrirle otras perspectivas mas risueñas, en las que la mirada absorta cree descubrir el infinito, mientras el alma adquiere la conciencia de su libertad.

No reduciéndose la Estética como en manos de Aristóteles, de Horacio, de Boileau y de Hermosilla á un mero arte, en que se dan reglas exclusivamente para la forma, en que, limitados los retóricos y críticos á la mera contemplacion de los hechos, reflejo fiel pero pasajero de grados de cultura determinados é imperfectos, se contentan con jeneralizarlos por medio de una clasificacion mas ó menos acertada, sin elevarse al principio jenerador de todos ellos, atendiendo por el contrario el artista-filósofo por una parte á la potencia creadora, á la libertad del jénio, y por otra á la esencia misma de la belleza, para investigar su oríjen y sus leyes, es indudable que la Estética aparece con toda su importancia y que sacando al arte del estrecho cáuce en que le mantuvieron los antiguos griegos y romanos y del que no supieron sacarle los poetas y críticos modernos, concluirá por traer la crítica al verdadero camino, dándole mas imparcialidad, mejor criterio y mas elevados puntos de vista.

La Estética en fin, coloca las ideas de belleza y de arte por encima de los caprichos del gusto y aun de las arbitrariedades injustificables de las diferentes épocas y naciones, muestra su elevado oríjen, reconoce y prueba la necesidad y universalidad de sus leyes y concluye por comunicar al espíritu el hábito de remontarse sobre los hechos, en busca de los principios; descendiendo luego provista de poderosos y fecundos datos, torna á estudiar los fenómenos para descubrir en ellos la parte de idea por decirlo así, ó el grado de intencion que reflejan; y de este modo hace que la crítica recorra los floridos dominios del arte con mas juicio y mas profunda reflexion, sin ese afan de destruir ni ese rencor venenoso con que los detractores han mostrado realmente su envidia, mientras deseaban que, al verles descontentadizos, se les tuviera por sábios.

La mirada mas superficial basta para descubrir que el hecho de la belleza, no es un fenómeno simple. Resultado de la relacion entre el espíritu y los objetos, parece brotar del choque misterioso de las impresiones exter-

Biblioteca Nacional de España

nas en el alma, como eco dulcísimo con que responde el espíritu á las misteriosas armonías del exterior: y como si otros espíritus escondidos debajo de las formas corpóreas, vinieran á nuestro encuentro y se nos revelaran hablándonos por medio de los sentidos, en lo íntimo del pensamiento sentimos el poder de su idea, y en lo mas hondo del corazon la fuerza de su voz.

Y tan jeneral es sentir de un modo análogo la accion benéfica y dulce de lo bello, y tan constante referir á los objetos el oríjen ó la causa de esta accion, que el espíritu se ha sentido arrastrado con irresistible y laudable fuerza á producir lo bello, y que al hacerlo se ha limitado durante largos siglos á copiar los séres naturales. Véase por qué se ha venido á parar al principio tan repetido de que el arte es una imitacion de la naturaleza. Desde luego no es posible negar que la mayor parte de las producciones artísticas tienen sus modelos en el mundo material: el hombre mismo es en parte un ser material, y un ser además que recibe del mundo externo sus condiciones de vida y sus elementos de desarrollo físico y aun espiritual: entre estos elementos, hállase sin duda la belleza, que el espíritu humano debe percibir y sentir antes de imitarla y excederla.

Quede, pues, establecido, que el análisis de lo bello nos ofrece el primero de sus elementos en la naturaleza, en la cual debe plantearse la mitad del problema estético que nos proponemos resolver.

Fácil es dar con la otra mitad, si se tiene en cuenta que, privada la naturaleza de conciencia y de libertad, ni puede conocer, ni llegar á realizar por sí sola su propia belleza. La imposibilidad de sentir y conocer lo bello en que se hallan los cuerpos, y la creencia universal y segura de que lo bello no es nada si no se refleja en una inteligencia y en un corazon capaces de apreciarlo y de sentirlo, nos hacen pensar en el hombre, en cuyo espíritu solamente pueden encontrarse estas facultades. Y la falta de libertad para realizar por sí tanta belleza, que es otra verdad imposible de negar tratándose de la naturaleza, nos hace pensar en una fuente mas alta, de donde emanen esas ideas que constituyen la vida y el embellecimiento del mundo corpóreo. La belleza natural es una de las pruebas de que la naturaleza no se halla vacía, sino por el contrario rellena de intelijencia; supuesto que cada ser ha sido hecho mediante una idea que vive en él, y es su ley, su fin, su vida misma. Ahora bien, estas ideas, fuente de la belleza objetiva, no emanan del hombre, antes bien parecen encaminadas á él, tampoco nacen de la materia, puesto que la rijen y gobiernan, luego emanan de un principio anterior y superior al hombre y al mundo: este principio es Dios. La belleza natural es, pues, uno de los medios que usa Dios para dar á conocer sus ideas á los hombres: la naturaleza es un gran libro, en que el pensamiento humano halla escrito infinito número de veces el nombre de su divino Autor.

Reasumiendo: el fenómeno de la belleza tiene dos partes: una objetiva

Biblioteca Nacional de España

que reside en el mundo externo y otra subjetiva que se encierra en el alma humana.

Estudiémoslas separadamente y en el órden en que las hemos enunciado.

Acabamos de decir que la parte objetiva de la belleza se encuentra en la naturaleza: esto es cierto; pero entiéndase bien, que si por *naturaleza* solo entendemos el mundo exterior donde se presentan y se transforman los cuerpos bajo el carácter esencial de las tres dimensiones, la naturaleza entonces no es la única esfera objetiva de la belleza. Hay otros objetos, que solo son exteriores para el espíritu que los apercibe, ó los vé dentro de sí, pero distinguiéndolos de sí mismo, que tambien pueden ser bellos: estos objetos son los pensamientos mas elevados, los sentimientos mas nobles, las resoluciones mas fecundas y generosas; fenómenos íntimos, pero que pueden ser dignos de admiracion y aplauso; y de cuya comprension puede brotar el placer de la belleza.

Pero sea cualquiera la esfera en que se ofrezca el objeto bello, siempre deberá constar de dos elementos esenciales, para que pueda merecer universalmente la calificacion de tal: estos dos elementos son una idea particular, y una forma adornada de ciertos caractéres. La idea representa el principio de *unidad*, y la forma el de *variedad*: ambos tan encomiados por los poetas y retóricos que en su armonía han hecho consistir la esencia de la belleza: *Simplex veri index*. En efecto: la *diversidad* y la *armonía*, son los caractéres externos de la belleza; pero la *unidad*, no es ya lo externo, puesto que se nos aparece como cualidad del pensamiento, y este es el que mantiene unidas con lazos armónicos las partes múltiples y várias, encerrado dentro de la forma, y valiéndose de ella para revelarse al espíritu. La unidad es el carácter esencial de la idea, y esta es la que comunicándose á favor de su cuerpo con nuestro espíritu, se deja comprender y se hace sentir. No de otro modo nos ponemos en relacion con nuestros semejantes para percibir la belleza de sus almas, ni llegamos á sentir la de nuestros propios afectos, ideas ó actos, que bajo una forma puramente espiritual se nos ofrecen en la conciencia.

Véase, por tanto, como la parte objetiva de la belleza envuelve dos elementos; uno que se revela á los sentidos externos ó al sentido íntimo, como fenómeno variable, relativo y condicional, y otro que ni se vé, ni se oye, ni se toca, que solo se percibe por el pensamiento, pero que reina soberanamente sobre las formas y constituye como el espíritu vivificador de toda realidad, el cual tiene los caractéres opuestos de constante, absoluto y necesario.

Comprobémos esta doctrina, empezando por el estudio de la naturaleza.

La naturaleza expresa un órden de belleza, que algunos han llamado *real*, otros *física* y al que podemos conservar este último nombre; que no depende en modo alguno de la voluntad humana, y acerca del cual tiene el

Biblioteca Nacional de España

hombre clara conciencia de que ni lo produce, ni tiene parte en su produccion; sino que antes bien se halla sometido bajo algun concepto á sus manifestaciones y á sus leyes. La naturaleza despliega por todas partes sus admirables galas, sin cuidarse de si puede contemplarlas la mirada humana, ó si han de brillar perdidas en la profundidad de los mares, ó en la inmensidad del firmamento, allá donde no alcanza la vista del hombre. Y es mas; cuando el espíritu humano se propone torcer las leyes que presiden á estas bellezas y correjir la obra de Dios, su influencia concluye por tornarse en obstáculo, y su elaboracion dejenera en torpeza y deformidad.

El mundo, en cuanto ha podido ser penetrado por la mirada aguda é intelijente del hombre, se presenta desde luego como dividido, clasificado y ordenado en grupos que se relacionan y enlazan entre sí, en virtud de una ley de perfeccion gradual: primero los minerales, luego los vejetales, despues los animales y por último el hombre. Las ciencias naturales demuestran que los séres de la naturalezase hallan encadenados de tal modo, que partiendo del término inferior, del mineral, se puede llegar al superior, al hombre; observándose que cada uno de ellos puede servir de base y condicion al que le sigue en el órden ascendente. Pero entiéndase esto bien: hemos dicho de *base* y *condicion*; pero de ningun modo de causa; porque ni lo mas perfecto puede salir de lo mas imperfecto, ni en la realidad han venido unos términos antes que otros, sino que todos se han dado simultáneamente, si bien unos dispuestos y acabados, y otros incompletos y en vias de perfeccion: esto es, unos en acto y otros en potencia. De este modo los reinos naturales se sobreponen unos á otros, acondicionando los inferiores á los superiores y caminando de unos á otros hasta venir á producir el hombre, que parece ser el único fin, el solo pensamiento del autor de la naturaleza: de esta manera tambien, la naturaleza y el hombre se muestran unidos estrechamente por el mismo lazo que une el medio con el fin.

Y como quiera que estas leyes aparecen con la misma constancia y bajo la misma forma dentro de cada grupo, de aquí que el gran organismo lanzado al espacio por la mano del Creador, cuyo centro se halla ocupado por el hombre, se nos presenta como una forma perfectamente regular, en donde lo vario, lo diferente y lo opuesto se subordinan por el poder de unas mismas leyes al pensamiento inmenso é infinitamente profundo de Dios, y que por tanto reflejan, en su totalidad como en sus detalles, los caractéres objetivos de la belleza.

Es indudable que la naturaleza en su totalidad y cada ser en particular, pudieron muy bien realizar sus respectivos destinos, sin participar de los atributos de la belleza: bastaba para esto el órden lójico que tan admirable y claramente se descubre en la produccion y en el desarrollo de cada ser y de cada grupo; pero Dios ha querido, como una prueba de su munificencia mas que de su omnipotencia, dotar al mundo de una apariencia exterior atracti-

Biblioteca Nacional de España

va, rica y espléndida: por eso, la idea está en el fondo y la belleza en el exterior: Dios al crear ha unido la ciencia sábia, al arte bello; y guardando en el seno de cada objeto lo útil, lo necesario, lo científico; ha dejado rebosar lo supérfluo, lo libre y lo artístico. Colores, líneas, dibujos, sonidos, formas regulares, movimientos, actos, todo es externo, todo aparece, brilla, se muestra, se ajita, se transforma, se hace en el exterior: todo es fenómeno; por el contrario, causalidad, utilidad, conveniencia, comodidad, todo se oculta, se replega, se esconde como la gravedad en la piedra, y el calor en el cristal, y el organismo en los vejetales, y el corazon en el animal, y el heroismo en la conciencia.

Ahora bien: esta belleza; pensamiento y forma, que constituye el lujo de la naturaleza y la prodigalidad de su autor, es evidente que ni vá dirijida á la naturaleza misma, ni á ningun otro ser distinto del hombre, único que puede elevarse sobre cuanto le rodea y escalar con su mente la rejion de toda verdad y de toda belleza: en el hombre pues, considerado como inteligencia libre, halla su complemento el fenómeno de lo bello; en él termina, para él guarda el mundo todos sus tesoros, y para su goce se atavía la naturaleza de sus mas ricos y vistosos ropajes.

Recorramos ahora la naturaleza y nos convencerémos mas y mas de que la armonía entre el pensamiento dirijido al espíritu y la forma dirijida á los sentidos, producen la parte objetiva de la belleza: y de que á medida que la idea se revela mejor y mas por completo á través de la forma, y que ésta se presta mejor á tal revelacion, el objeto es mas y mas bello.

Empecémos por el reino inorgánico, ya que los séres naturales se hayan distribuidos en grupos.

Preciso es confesar que el mundo mineral, base y condicion del desarrollo de los séres que le siguen, si bien no nos ofrece la belleza en sí misma, nos presenta jérmenes y rudimentos preciosos de ella, elementos simples, aislados; pero que entran á producir lo bello, apenas se combinan ó se diversifican de algun modo.

El primero de ellos es la luz, que se anuncia ya por medio de una sensacion agradable, y llega á ser el placer primero que disfruta el niño, la mayor belleza para el hombre inculto y un elemento siempre importante para todos. La luz, que combinándose con las sombras de la materia, dá lugar á las tintas y matices: la luz, que chocando contra las moléculas brilla en unas, se transparenta en otras, chispea en algunas, como si las encendiera en fuegos de colores y presenta en todas efectos notables: la luz que se quiebra de mil modos sobre los cristales de las rocas ó sobre los cristales de las aguas, para ofrecernos mil espectáculos admirables, como el arco íris y los espectros luminosos, que suelen contemplar los hombres con una mezcla de placer y terror: la luz en fin, tibia y suave en los resplandores de los crepúsculos, viva y ardiente en el sol, pálida y dulce en la luna, vaga pero profunda en

Biblioteca Nacional de España

el azul del firmamento, roja y brillante en las auroras boreales, abrasadora en el ecuador, helada cuando se refleja sobre las fantásticas montañas del nevado polo.

Además, la luz produce los colores; y el color, aunque por sí mismo solo pueda producir la sensacion de lo agradable, aproxímase á la belleza cuando se le hace contribuir á la expresion. Ciertamente sería pueril buscar el pensamiento oculto bajo cada una de las tintas del espectro solar, y ridículo querer atribuir igual significacion á los colores con que Murillo pintó sus cuadros; pero es indudable que los pueblos siempre concedieron un lenguaje á los colores. El idioma oriental de las flores parece ser la interpretacion poética de sus matices: y los mármoles de diversos colores, realzaban la magnificencia y la expresion de los palacios y de los templos antíguos: el duelo y la viudez reclamaron siempre los colores oscuros, como el dolor y la vejez: y el placer y la juventud han buscado siempre los mas brillantes, como la majestad y la gloria: la campiña es menos bella, cuando el cielo se oscurece y los colores se confunden en las sombras; pero recobra todos sus encantos apenas el sol la pinta de esmeralda y púrpura, dorando con sus rayos el cristal de las corrientes aguas. Uno de los principales atavíos de los pueblos salvajes consiste en los barnices con que se pintan fantásticamente la piel, y en las brillantes plumas que sujetan á su cabellera; y una de las mas gráficas expresiones de la belleza, fué entre ellos el vário colorido con que teñian el interior y el exterior de sus moradas, sus muebles y sus armas, sus vasos y sus vestidos.

El sonido es otro de los elementos de lo bello, y aunque en el mundo inorgánico el sonido es un efecto mecánico y ciego de los cuerpos que vibran y carece por tanto de expresion, el hombre fué siempre inclinado á prestarle una idea. Por esta razon las voces de la naturaleza, excitando la curiosidad y provocando la fantasía de los pueblos primitivos, dieron oríjen á la multitud de séres sobrenaturales que pueblan el mundo y que forman el fondo de sus tradiciones mitolójicas; al mujido de las olas, al fragor del trueno, al murmullo del arroyo, al suspiro del zéfiro entre el follaje ó al hondo rumor del viento que resuena en las cóncavas paredes de la gruta, corresponden los tritones y las nereidas, las hadas y los sátiros: Neptuno y Eolo, Sileno y las Ninfas.

Otro de los elementos de la belleza es la magnitud; y esta es la que mas se ostenta en el reino inorgánico. La magnitud sensible parece bella, porque es el signo de un poder creador. Una montaña inaccesible que taladra las nubes con su agudo vértice, el desierto, el océano, la inmensidad del firmamento, llenan el alma de admiracion y aun de espanto, y hacen nacer en el pecho el melancólico deseo de dejar la vida para volar hácia el poderoso Creador de tanta grandeza.

Y cuando la magnitud es pequeña, la forma viene á sustituirla reve-

Biblioteca Nacional de España

lando al hombre las huellas de una intelijencia que se complace en inclinar á los cuerpos hácia la simetría y la unidad. Pero los primeros grados de desarrollo de la forma, dirijidos por fuerzas poderosas y desordenadas, no alcanzan á presentar la regularidad siquiera; y si agradan al espectador, es mas bien por lo caprichoso de las líneas, por lo imprevisto de los contornos y por la violencia de los contrastes: así se explican el efecto pintoresco de las montañas, las impresiones várias que nos produce el Niágara y los encontrados pensamientos que despiertan en la monte los fantásticos yelos de los desiertos polares. Las primeras huellas de la regularidad en la forma, se encuentran en los cristales construidos ya bajo el poder de fuerzas constantes: con todo, aun distan de la belleza, y solo su número ó su magnitud pueden explicar las fuertes sensaciones que experimentamos al observar las grandes formaciones basálticas de la isla de Estaffa ó de la Gruta de los Gigantes en Irlanda. La verdad es, que á la vista de esa arquitectura subterránea, en que las caprichosas combinaciones de los cristales se mezclan del modo mas sorprendente con las columnas estalactíticas y con las esculturas cinceladas por la mano del azar, el alma se siente muda de asombro y llena de entusiasmo; pero estos sentimientos son mas bien hijos de lo inesperado y de lo sorprendente, de lo fantasmagórico y de lo incomprensible, que de los verdaderos caractéres de la belleza artística. Por último, la postrera evolucion que nos ofrece la forma dentro del mundo inorgánico, es la línea curva que afectan las nubes del cielo y las olas del mar; el grano de arena y la gota de agua; las bóvedas de las cavernas y los discos de los astros; pero esta redondez suele ser mera apariencia, ó producto pasajero de movimientos repentinos y variables.

En fin: el último de los jérmenes de belleza que presenta el mundo de la materia bruta, es el movimiento. Este aumenta el atractivo de la grandeza, haciéndola mas imponente; de la forma, haciéndola lucir su gracia y sus contornos; y del color, haciéndolo mas brillante y hasta mas variado. Aumenta el terror de la borrasca, las movibles montañas del océano irritado; temblamos de espanto cuando el vólcan lanza al espacio la hirviente lava, ó raja el terremoto la dura tierra: nos gusta seguir con la mirada la nube que flota en el espacio, la corriente que murmura entre las flores, la llama que se ajita en el hogar: y si el movimiento es regular, nuestra admiracion y nuestro placer se aumentan: así se explica el éxtasis con que contemplamos el curso de los astros, y la renovacion del dia y de la noche, y la marcha de las estaciones y el manar constante de las tranquilas fuentes.

Sigamos ahora el desarrollo de estos elementos de belleza en el mundo de los vejetales.

En el reino vejetal todos estos caractéres de belleza, diversificándose en la variedad de sustancias, en la riqueza de los organismos, se ordenan luego

Biblioteca Nacional de España

bajo el principio de unidad que es como el centro constante de las transformaciones y de la vida. El vejetal contiene en sí un nuevo elemento que le separa del mundo inorgánico, al que pertenece por las sustancias que forman su cuerpo y por las fuerzas que determinan sus tejidos, sus órganos y sus aparatos vitales: este nuevo elemento es un principio, ley ó fuerza, uno, inmaterial y constante que sirve de lazo á las funciones vejetativas y de regla inalterable al juego variado de todas las fuerzas mecánicas. Este principio ó ley, que así como no puede emanar de la materia, tampoco puede referirse al mundo inorgánico, ni al orgánico, revélase á la intelijencia humana y lleva en sí los secretos atractivos de la belleza. La idea que contiene en sí la planta, es el fundamento de cuanto hay en ella de bueno, de verdadero y de bello: y estas cualidades, revélanse luego al exterior por medio de formas adecuadas, en que aparecen con mayor variedad y expresion, los colores, los perfumes, la magnitud, la forma y el número.

En el reino vejetal, el aroma y la composicion se agregan á los demás elementos.

Separando por medio de la abstraccion lo que hay de bueno y de útil en la planta, y dejando á las apreciaciones de un Linneo ó de un Decandolle lo que en ellas hay de cierto, nosotros solo debemos considerar lo que tienen de bello: esto es, la idea misma en cuanto se revela por el medio sensible de la forma. Y es indudable, que la luz brilla sobre las plantas de un modo distinto de como se refleja sobre los minerales; que sus colores son mas vivos, sus matices mas suaves y variados, sus combinaciones mas artísticas: á mas la flor contiene entre sus pétalos el aroma, cuya delicadeza ó fuerza, así como la circunstancia de ser agradable ó desagradable, han servido de fundamento, juntamente con los colores, al valor simbólico que dieron los poetas á cada flor.

El sonido y el movimiento, por mas que no sean efecto aun del sentimiento y de la libertad, reciben otra interpretacion y tienen otro sentido: el movimiento de la palmera que agita su penacho de verdes y tostadas plumas al soplo ardiente de los vientos africanos, tiene otra significacion que el débil suspiro que parece lanzar el fúnebre sáuce cuando agita el áura de los cementerios las largas hebras de su espesa cabellera: y el púdico movimiento de la flor, que cierra su corola para velar sus misteriosos amores, tiene otro valor tambien que la soberbia actitud del girasol siguiendo con su dorada frente el curso magestuoso del astro del dia.

Obsérvese además, que mientras realiza mejor una planta, ó una flor que es la expresion de su perfeccion máxima, la idea que presidió á su formacion y sigue presidiendo á su destino, mas bella es: y de aquí que como las ideas y los fines se diversifican, la belleza de la rosa no es la del lirio, ni la del liquen es la de las liliáceas, ni la del granado es la de la secular encina.

Biblioteca Nacional de España

Obsérvese al mismo tiempo que, así como en cada indivíduo el momento ó la edad de la mayor belleza, coincide con el punto culminante de la vida vejetal, que es la época de la eflorescencia; así en todo el reino de los vejetales lo bello crece y se levanta con el tipo vejetal, hasta el grupo en que la idea jeneral de la planta se realiza con mayor fuerza: por eso las plantas acotiledóneas, como musgos, álgas, setas, &c., no son tan bellas como las monocotiledóneas, criptógamas y fanerógamas, tales como los helechos y las gramíneas, y las azucenas, y los jacintos; ni estas tanto como las dicotiledóneas cuyo organismo es el mas perfecto, tales como el laurel, el tomillo, el heliotropo, la vid y el abeto.

En fin, la riqueza y variedad del reino vejetal muéstrase tambien en los auxilios que presta á las artes: la pintura imita y reproduce sus colores, la escultura y la arquitectura sus guirnaldas de flores y sus racimos de frutos, y la poesía misma se inspira en estos séres, y debe á las maravillas de la naturaleza vejetal, bellas imájenes y brillantes descripciones.

Sigámos al reino animal.

Comparado un animal con una planta, observarémos tanto en el uno como en el otro, la forma exterior y sensible, y la idea interior é invisible; pero la relacion establecida entre estos elementos no es idéntica en los dos: en esta, la idea se une mas al organismo, parece apegada á él y sin medios de desenvolverse con libertad é independencia: en aquel por el contrario, la voluntad aparece, se apodera de la forma, la rije y hace que el pensamiento se presente á veces con cierta separacion y superioridad, respecto á la parte sensible. El movimiento voluntario y la sensibilidad, son las diferencias esenciales entre el animal y la planta, por cuanto se refiere á su parte espiritual: prescindimos de las que se hallan en el organismo, como por ejemplo la aparicion del estómago y de las funciones de dijestion en los animales. La sensibilidad tiene á su servicio los cinco sentidos, órganos pasivos destinados á sufrir las excitaciones del exterior: y el movimiento libre dispone de multitud de instrumentos adecuados á la vida activa y á las relaciones que debe mantener el animal con el mundo externo. Los sentidos producen la fisonomía y en ella la expresion: y los órganos locomotrices, dibujan la forma del animal y le presentan mas ó menos bello, segun el órden que ocupan por su perfeccion en la escala zoolójica.

En las primeras familias de los invertebrados, cuyos indivíduos llamados zoólitos ó animales plantas, parecen encadenarse las dos naturalezas vejetal y animal, los caractéres de las formas animales parecen confundidos: sus cuerpos se hallan formados segun una ley de simetría que aparece ya en la extructura radiaria, ya en la estrellada, y que fácilmente puede confundirse con la de las plantas. Indudablemente quien no sea naturalista, no podrá reconocer un animal en las esponjas, en las medusas, en las actínias ó anémonas y en los erizos y estrellas de mar: séres admirables, cuya

Biblioteca Nacional de España

sensibilidad se muestra á través de sus extrañas metamórfosis y cuya inteligencia brilla ménos que la débil fosforescencia con que suelen realzar su belleza.

A la simetría radiaria de los zoófitos, empieza á suceder la bilateral de los moluscos y articulados, á la que se junta una variedad incalculable en las formas, y gran riqueza y brillo en los matices. Patas, pinzas, antenas, alas, penachos, todo cuanto es necesario para el movimiento, se muestra en estos animales embellecido por la variedad de sus brillantes colores, por la delicadeza de los tejidos, por la proporcionalidad de su número, por la oportunidad de su colocacion, y por la ajilidad y gracia de sus movimientos.

Pasemos á los vertebrados. Los que se llaman de sangre fria, ó carecen del todo de miembros, como las serpientes, ó estos apenas aparecen bajo una forma embrionaria é incorrecta, como las aletas del pez ó las patas de las tortugas, los lagartos y los bactracios. Ostentan estos animales colores vivos y abrillantados, como si les envolviera una capa de metal bruñido; y cuando la piel es blanda y oscura, el animal pierde su encanto y nos inspira repugnancia: cambian tambien algunos de colorido, segun las emociones de cólera ó de miedo que les ajitan. Distínguense sobre todo de los anteriores, por la expresion de su mirada, y por la aparicion del sonido ó de la voz, aunque esta queda reducida, al desagradable silbido de las serpientes ó al canto monótono de las ranas.

Por último, los animales vertebrados de sangre caliente conducen el tipo animal hasta su mayor perfeccion, llevando tambien la forma hasta donde empieza á dibujarse el majestuoso contorno del hombre. El color sufre modificaciones notabilísimas: en las aves domina como principal adorno, y se halla tan variado, sufre tantas gradaciones, se combina de tantos y tan caprichosos modos, ofrece en fin, tan agradables contrastes, que excita en el mas alto grado la sorpresa y la admiracion. La forma tambien avanza, se redondea y se embellece con los auxilios del movimiento y de la expresion.

Buffon, nos dice en su libro "*De la juventud y de la edad viril*" lo siguiente:

"Las gracias de la figura y la belleza de la forma corresponden en el cisne á la dulzura de sus instintos; él agrada á todo el mundo, adorna y embellece los lugares que frecuenta; se le ama, se le aplaude, se le admira: ninguna otra especie lo merece mas: la naturaleza en efecto no ha derramado sobre ninguna de ellas tantas gracias nobles y dulces que puedan recordarnos sus obras mas encantadoras: corto el cuerpo, elegante, formas redondeadas, graciosos contornos, blancura pura y brillante, movimientos flexibles y sentidos y actitudes ya animadas, ya blandas y perezosas... Todo nos le pinta como el ave del amor, todo justifica la espiritual y risueña mitolojía de haber dado esta preciosa ave por padre á la mas bella de las mortales."

El sonido es uno de los elementos de lo bello que se desenvuelve en los

Biblioteca Nacional de España

vertebrados, sobre todo en las aves, en mas alto grado: truécase de simple sonido en voz, de ruido en canto, de unísono en melodioso: es cierto que el instinto preside tales armonías, y que una ley fatal é inconsciente produce los mas brillantes conciertos; pero bien pronto la variedad de las entonaciones vá á expresar en los cuadrúpedos el placer ó la alegría, la cólera ó la confianza, el ódio ó el amor.

Donde aparece sin duda la forma con caractéres marcadísimos de belleza es en los mamíferos; cierto que se pierden la viveza y variedad de los colores que lucen las aves; pero en estas el rico plumaje solo sirve para ocultar los defectos de una forma todavía muy incorrecta; mientras que en aquellos la disposicion y regularidad de los miembros, la elegancia y lijereza de los movimientos, la posicion de la cabeza claramente separada del cuerpo y sobre todo la expresion marcadísima de su fisonomía, donde se reflejan fielmente los instintos, las cualidades, los afectos y las intenciones del alma, les dan una gran superioridad sobre los demás indivíduos de las agrupaciones zoológicas.

Bajo el concepto Estético, el verdadero tipo de la belleza animal, lo ofrece el cuadrúpedo: su magnitud es proporcionada á la del hombre, ni sobrado pequeña, ni excesivamente grande, sus miembros se hallan en relacion con su cuerpo; su forma es graciosa ó elegante, flexible ó majestuosa; sus movimientos libres, ora lentos, ora lijeros; pero simples, propios y agradables; su expresion, ya imponente ya inofensiva, repele ó atrae; pero gusta y admira. Pasando de este tipo, bien en descenso hácia los cetáceos, bien en ascenso hácia el hombre, la belleza animal decae: los caractéres estéticos de la foca, de la morsa, de la ballena, ó por el contrario los del mono, del makís ó del orangutan, no son los del leon entre los carnívoros, los del ciervo entre los rumiantes, los del toro y el caballo entre los paquidermos.

Y ya que hemos llegado hasta el hombre, harémos ver aunque solo sea de un modo brevísimo, que en él se realiza plenamente toda la idea de la creacion, y que por tanto, no solo expresa este ser el mas alto grado de la belleza física, sino que dá oríjen á un nuevo órden, mucho mas excelente de bellezas, que comprendémos bajo los epígrafes de belleza intelectual y moral.

El color, que en los reinos inferiores ocupaba el lugar de la forma y que los mamíferos subordinan completamente á esta última, vuelve en el hombre á recobrar su imperio, aunque bajo otro concepto: el color realza en el hombre la fuerza de la expresion, esta se torna viva y elocuente y empieza por designar las cualidades constantes del carácter y del temperamento, para venir á reflejar las emociones repentinas y los pensamientos ocultos.

Oigámos á Buffon en el libro ya citado: "La vivacidad ó la languidez de los ojos, forma uno de los principales caractéres de la fisonomía, y su color contribuye á marcar mas este carácter... Los ojos mas bellos, son aquellos que parecen negros ó azules: la viveza y el fuego, que constituyen

Biblioteca Nacional de España

el principal carácter de los ojos, brillan mas en los de color oscuro que en los de medias tintas: los negros tienen, pues, mas fuerza de expresion y mayor viveza; pero hay mas dulzura y quizás mas finura en los ojos azules... Despues de los ojos, las partes del rostro que contribuyen mas á marcar la fisonomía son las cejas. Como son de naturaleza diferente á la de las otras partes, son mas visibles á causa del contraste y nos chocan mas que ningun otro rasgo: las cejas son una sombra en el cuadro que hace destacar los colores y las formas. Las pestañas hacen tambien su efecto: cuando son largas y espesas, los ojos parecen mas bellos y la mirada mas dulce... El color rojo de los lábios, el blanco esmalte de la dentadura se destacan tan ventajosamente sobre los otros colores del rostro, que parecen convertirse en el punto de vista principal... Las mejillas son partes uniformes que por sí mismas no tienen movimiento ni expresion alguna, á no ser por el rubor ó la palidez que las cubre involuntariamente segun las diversas pasiones... Se enrojece de vergüenza, de cólera, de orgullo, de gozo; se palidece de miedo, de espanto y de tristeza."

Pero fuera de los casos en que el color aumenta la expresion de algun afecto ó pensamiento poderoso, obsérvese que desaparece de la fisonomía y aun de todo el cuerpo sin gran detrimento de la belleza: por eso la estatuaria puede producir sin él tan admirables efectos. Por lo demás, examínese la cabeza de Van Dyck debida á su propio pincel, y el color de los ojos, el marfil de la elevada frente y la rubia cabellera que rodea su rostro como un aro de oro ó una aureola de fuego, nos harán reconocer que aquella fisonomía es la expresion del jénio.

Por lo mismo que en el hombre la forma es bella por sí misma, hállase completamente desnuda; la delicadeza de las líneas, la gracia de los detalles, la pureza del contorno, la perfecta proporcionalidad de sus miembros no tenian necesidad de ocultarse bajo el pintado ropaje de las aves, ó las brillantes escamas de los peces, ó el metálico estuche en que viven ocultos los reptiles. Y como la expresion radica en la fisonomía, el maravilloso juego de los mas delicados músculos comunican una gran movilidad á las facciones, mientras que la mirada excede en vivacidad y elocuencia á los discursos mas fluidos y mas vehementes.

El movimiento hácese además en el hombre mas noble y mas variado: contribuye á ello la posicion vertical del cuerpo que, no solo es por sí mas digna, sino que comunica á los jestos y actitudes mas elevacion y majestad, ó mas lijereza y gracia.

Agrégase por fin la voz, que perfeccionada con la articulacion y auxiliada con la expresion del rostro y los movimientos, viene á ser un lenguaje rico y variado; la voz, que á mas de ser un canto como en algunos animales, se hace expresiva y musical sobre cuantos sonidos pueden producir la naturaleza ó el arte; la voz en fin, que, sujeta á ritmo y medida, impone sus capricho-

Biblioteca Nacional de España

sas reglas á los movimientos del cuerpo y dá oríjen á la danza.

Pero hasta aquí solo hemos considerado al hombre como expresion de la belleza física: precisamente respecto á aquella belleza que debe reflejar por voluntad de su Creador, y segun las leyes fatales que presiden á su vida y desarrollo. Pero aun hay en él otras que se desprenden libremente del alma; que las produce cuando quiere y como quiere, mediante el libre ejercicio de las preciosas facultades que le concedió su Autor, y cuya manifestacion le separa por completo del resto de los séres naturales. Hablamos de las bellezas del jénio que se traducen en las ciencias y en las artes, y de las bellezas de la virtud que enaltecen la vida individual y social, relijiosa y política. Hablamos de las bellezas de Moisés y de Sócrates, de Homero y de Ercilla, de Newton y Galileo, de Leonidas y Guzman el Bueno, de Rafael y Murillo, de Mozart y de Eslava, de San Vicente de Paul y de Santa Teresa de Jesus. Bellezas son de un alma que mas que su propia grandeza revelan la de su Hacedor: bellezas de un pensamiento, reflejo del de Dios, de un espíritu libre é inmortal que al batir sus alas sobre la tierra deja de su paso una huella imperecedera, que puedan seguir admiradas las futuras jeneraciones.

Antes de terminar esta leccion y como una consecuencia que se desprende del estudio lijero que acabamos de hacer de la naturaleza, combatamos con las armas que acabamos de acumular la errónea doctrina del empirismo estético.

Confunde esta doctrina lastimosamente lo agradable con lo bello, para ser consecuente con el principio sensualista en que se apoya, y por el cual se declara que todos nuestros conocimientos nos vienen de los sentidos. Concederémos á esta escuela que todas nuestras ideas acerca de la belleza física nos vienen por la vista ó por el oido y que por tanto todas las bellas-artes sin excepcion, llegan al alma pasando por el cuerpo. Concederémos tambien que toda belleza es agradable y que por lo tanto el placer sensible se halla unido y como formando parte del sentimiento de lo bello. Pero no podemos ir mas allá en nuestras concesiones: porque ni es cierto que la belleza se reduzca á las mezquinas dimensiones de una impresion material, ni tampoco que, porque lo agradable acompañe á lo bello, se confunda ó sea primero y superior aquel que este.

En primer lugar, lo agradable no es la medida de la belleza ni se halla inseparablemente unido á ella: hay cosas que son mas agradables que bellas y otras que son agradables sin poseer la belleza: el sabor de un manjar ó el perfume de una flor, son cosas gratas pero que no tienen belleza; un sonido ó un color agradables, tampoco tienen nada de bellos. Por el contrario, un cuadro de un colorido mediano, puede conmover el alma mas vivamente que una pintura de tintas variadas y vivas; y una escultura voluptuosa, al par que estimula los sentidos, perturba el puro sentimiento de la belleza. Esto

Biblioteca Nacional de España

depende de que este fenómeno no estriba solo en las formas: antes bien á favor de ellas la idea se comunica con el espíritu y atrae sobre sí, con la apreciacion y la calificacion de su belleza, el sentimiento dulce y agradable de lo bello.

En segundo lugar, mientras que la sensacion es la misma para todos los hombres y aun para los animales, el sentimiento de la belleza, patrimonio solo del hombre, varía con cada indivíduo, en cada edad, por el diverso grado de cultura y en fuerza de muy diferentes condiciones: y mientras este sentimiento, aunque muy vario, se presenta constantemente en todos los hombres, el placer de lo agradable se afirma ó se niega por unos y por otros con relacion al mismo objeto. Una misma sinfonía, produce en varios artistas diferentes sentimientos graduales de belleza: discuten acerca de su mérito, pero convienen en que es bella: un espíritu profano en el arte musical percibe tambien su belleza; pero rebajada al nivel humilde de lo agradable: y otro espíritu grosero, se siente incómodo con el ruido y reniega de los músicos y de los instrumentos. Una copa de vino gusta á unos y disgusta á otros: esto no tiene nada de extraño, *sobre gustos no hay disputas*; pero una aurora boreal admira á todos, y si alguno se declara contra ella, hay que apelar al asentimiento universal y declarar que aquel hombre vá contra el sentido comun. ¿Qué quiere decir esto? Que lo agradable se encierra en los estrechos límites de nuestro organismo, se amolda á nuestro temperamento, á nuestros hábitos, á nuestra educacion; mientras que lo bello se dirije al espíritu y pone en juego facultades que son patrimonio de todos los hombres. Véase por qué no debe extrañarnos oir decir, que no se siente nada ante las obras de Fidias ó de Virjilio, de Herrera ó de Alonso Cano; pero no es posible escuchar con indiferencia que esas obras no son productos del jénio, ni son bellas.

En tercer lugar, si el criterio de la belleza es el placer, como este es variable y caprichoso, la belleza verdadera, careciendo de base, se destruye: solo quedan bellezas transitorias, gustos, costumbres, modas: por otra parte, y hé aquí el contrasentido, con tal que un objeto llegue á producir en alguien una sensacion agradable, ya tiene títulos bastantes á los homenajes debidos á la belleza; ya es bello: de aquí que todo sea bello, incluso el ídolo ridículo de los chinos y la Vénus espantosa de los hotentotes, incluso el error y el crímen.

Por último: los sentidos solo perciben las formas ¿acaso en la misma belleza física nada hay mas allá y mas por encima de los caractéres sensibles? ¿Y la belleza intelectual y la moral? ¿Y la idea de lo bello entrevista por Platon á pesar de la materia que suele envolverla? ¿Y el ideal de los artistas? ¿Y la idea, en fin, de la belleza absoluta, que prescinde de toda forma corpórea ó mecánica y nos remonta hasta Dios? Preciso es confesar que el empirismo tiene que ceder ante la idea de la belleza, como ante la de lo verdadero y lo bueno, reconociendo su filosofía sobrado estrecha para poder encerrar nociones tan grandes y tan elevadas.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO II.

Parte subjetiva del fenómeno de la belleza.—Sentimiento de lo bello.—Su diferencia de la sensacion y del deseo.—Si existe conexion necesaria entre el sentimiento de lo bello y los placeres sensuales.—Verdadera nocion de lo agradable.—Si el placer que acompaña á la percepcion de lo bello, se enlaza de un modo necesario á nuestra naturaleza moral.—Nocion de lo útil.—Si el sentimiento estético puede referirse á nuestra inteligencia.—Efectos del sentimiento estético puro.

Examinada la parte objetiva del fenómeno de la belleza, nos toca completarla averiguando como se revela al espíritu humano el objeto bello y qué facultades provoca al ejercicio. Hay en este hecho como en cualquiera otro tres elementos que conviene distinguir: el objeto, el sujeto y la relacion: y como se trata de un fenómeno que cae bajo el dominio del espíritu filosófico y analítico, conviene que al estudiarle distingamos perfectamente todos sus elementos. Esto no quiere decir que estos dos aspectos ó lados del fenómeno, el objetivo y el subjetivo, se den separadamente; ni menos que deban quedar separados despues de nuestro análisis: antes bien, nos apresuramos á establecer que esta distincion es ficticia y debida á la facultad de abstraer de que nos hallamos dotados, y que solo subsistirá el tiempo que dure nuestro estudio; porque una vez terminado, volverémos á recomponer el fenómeno, uniendo el objeto al sujeto tan íntima é inseparablemente como lo están en realidad.

Ocupémonos por tanto en analizar ahora la parte psicolójica del fenómeno, para conocer las modificaciones y el estado del alma, cuando se halla en presencia de los objetos bellos. Para esto, coloquémonos delante de uno de ellos, y observarémos que al mismo tiempo que juzgamos y resolvemos acerca de su belleza, sentimos tambien el poderoso influjo de ella, el cual se expresa no solo por una emocion deliciosa que halaga al alma al par que la admira, y la entusiasma y la arroba juntamente, sino tambien por un senti-

Biblioteca Nacional de España

miento atractivo de amor, por el cual el espíritu parece salir de sí mismo y como dirijirse al encuentro del objeto para asimilárselo y absorberlo, ó dejarse embeber en él. Cuando el objeto no es bello, júzgase de otro modo y se experimenta un sentimiento contrario: es decir, que á mas del juicio que decide ya de la belleza, ya de la fealdad del objeto, el alma sufre una emocion bien de amor, bien de ódio á la que acompañan respectivamente movimientos de atraccion y de repulsion.

Estas observaciones bastan para reconocer, que la parte subjetiva del fenómeno, es compleja: que en ella pueden distinguirse desde luego dos momentos, ó al menos dos operaciones distintas: el juicio y el sentimiento: y que, aunque no sea fácil separarlas en el tiempo, porque los hechos mas complicados del alma se verifican en instantes imposibles de medir y apreciar, conviene estudiarlos con independencia, puesto que apesar de su estrecha union son cosas muy diversas y que ofrecen muy diferentes puntos de vista.

Empecémos por el estudio del sentimiento, que parece ser, si no el primero, el hecho mas simple y mas característico y esencial tratándose de la belleza.

Colocados en presencia de un objeto bello de la naturaleza ó del arte, enciéndese en el alma como un fuego vivo, cuya intensidad es proporcional al grado de belleza del objeto mismo, el cual arranca de nuestros labios, bien una frase que expresa nuestra complacencia, bien un grito que simboliza todo nuestro entusiasmo. A veces esta voz de placer y de aprobacion se levanta silenciosa en la conciencia, sin que ella misma lo advierta: otras por el contrario, es el resultado de una contemplacion intencional y juiciosa; pero siempre se deja oir de un modo claro, aunque variable, y todos los idiomas la prestan cuerpo y forma determinada. Esto quiere decir, que siempre que se hace percibir al espíritu humano esas cualidades que constituyen la belleza, y apenas nuestra intelijencia se pone en comunicacion con la idea contenida en el objeto bello, proporciónase al corazon un goce interior y exquisito, mezcla de amor y de complacencia, de sabrosa admiracion y de tendencia ardorosa, que aumenta en viveza y profundidad, á medida que el objeto refleja mas y mejor su belleza. Cuando el sentimiento no perturba la contemplacion, ni el amor se torna apasionado, la belleza se deja admirar y gozar tranquilamente; pero cuando la admiracion acrece hasta imprimir al espíritu un movimiento ardiente é impetuoso, que saca al alma de las condiciones ordinarias y parece exceder los límites de la misma naturaleza humana, aquel sentimiento se llama entusiasmo y obra en nosotros de una manera enérjica y violenta.

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.

Pero este sentimiento no llega á nosotros sino envuelto en el fenómeno de la sensacion, que es como la condicion jeneral de todo hecho que nace en el exterior para venir á terminar transformado en el alma. Conviene, pues,

Biblioteca Nacional de España

que le separémos de su propia envoltura, para que lo determinémos de modo que podamos distinguirle de todo lo que no es él. Empecémos por separarle de la sensacion.

La filosofía sensualista, confundiendo el sentimiento de lo bello con la sensacion de lo agradable, lo desnaturaliza y lo rebaja. Veamos de marcar la importante diferencia que separa al uno de la otra.

Ya hemos indicado que supuesto que la belleza no puede ser cualidad de los perfumes, ni de los sabores, ni aun de las impresiones del tacto, solo se nos comunica por medio del oido y de la vista, que dominan en la doble esfera del espacio y del tiempo, rejiones en que se desenvuelven todas las bellas artes. Desde luego puede observarse que el ojo y el oido son los dos sentidos mas instructivos, los dos instrumentos mas adecuados á los fines de la intelijencia, los dos órganos mas espirituales, si pudiéramos decirlo así, puesto que se refieren especialmente al ser sensible y pensador que llamamos alma. Ahora bien; la vista y el oido solo nos dan una sensacion mas ó menos grata que sirve como de condicion y antecedente al sentimiento de lo bello, en el cual se absorbe y confunde: así un color brillante, ó un sonido puro, producen en el alma una sensacion agradable que podrá ser y es sin duda un elemento de lo bello; pero que no son la belleza misma: una combinacion de colores ó de sonidos, puede asimismo producir efectos gratos al alma; pero no son estos efectos el sentimiento mismo de lo bello, el cual ha de ser tan vivo como puro, y tan dulce como independiente de todo lo que pueda abatirlo ó rebajarlo.

La parte material de la ejecucion en las diversas artes, tiene precisamente en cuenta que la sensacion es la condicion necesaria del sentimiento; porque es claro que para conmover el espíritu es menester llegar hasta él y que para esto es preciso dar un cuerpo al pensamiento artístico ó encerrarle dentro de una forma que impresione los sentidos. Tambien es evidente, que supuesto que se trata de excitar los sentimientos apacibles y deliciosos de la belleza, es necesario que la idea revista una forma agradable y halagadora: porque nadie podrá llegar á la admiracion ó al entusiasmo, por el camino de la repulsion y del dolor.

No pueden producirse los admirables efectos de Velazquez y Murillo, de Rossini y Eslava, con colores chillones ó sonidos discordantes; ni las delicadas églogas de Garcilaso ó las epístolas de Rioja causarían en el alma el sentimiento puro y lúcido de lo bello, si se oyéran leer con acento gangoso y voz entre-cortada.

Importa tanto distinguir la sensacion agradable del sentimiento de lo bello, como que de su confusion vendrémos á parar á que el amor puro y desinteresado de lo bello, se cambie por el fuego egoista y abrasador del deseo.

El deseo es un movimiento rápido y vehemente del alma que tiene por

Biblioteca Nacional de España

fin secreto ó expreso la posesion: tal tendencia presenta caractéres contrarios al sentimiento de lo bello; porque á la admiracion tranquila sustituye en aquella la necesidad imperiosa; al respeto, la profanacion; y á la contemplacion muda y al propósito de conservar el objeto, el apetito desordenado y el proyecto de destruirle por gozarle. Como hijo de la necesidad no satisfecha, el deseo viene acompañado de sensaciones dolorosas, de inquietudes y de ímpetus: y como cosa supérflua ó de lujo, el sentimiento de lo bello se presenta purgado de todo deseo, limpio de todo dolor, para caldear el corazon sin perturbarle y elevar el pensamiento en alas del entusiasmo, sin ofuscarle ni aturdirle.

Ante una mesa cargada de suculentos manjares y de ricos vinos, el deseo se despierta, mientras que el sentimiento de lo bello queda dormido; pero si en medio de la comida se ofrece á los convidados un néctar encerrado en una primorosa jarra, adornada de las bellísimas cinceladuras de Benvenutto Cellini, el sentimiento estético se despertará poderoso, y si hay artistas en la mesa, este sentimiento apagará en ellos los deseos de la gula.

Es mas: el alma del artista no es conciliable con el espíritu grosero que se entrega al placer ó al terror, y descúida ó desprecia la belleza: ante una de las deidades pintadas por Rubens, un artista se admirará de la viveza del colorido y de la suavidad y frescura de las carnes; mientras que un espíritu sensual, solo rendirá culto á sus deseos inflamados: por el contrario, á la vista de esas criaturas ideales que Lesueur supo tan bien animar con sus pinceles, el deseo se depura y ennobleco, templándose al calor de un sentimiento tan fino como desinteresado.

El sentimiento, de lo bello, es por lo tanto de un jénero especial muy diverso de la sensacion y de un órden del todo contrario al del deseo.

Continuémos nuestras observaciones, hasta desprender por completo el sentimiento de lo bello de todo cuanto tenga un sabor egoista y sensual.

Apesar de cuanto llevamos expuesto, es indudable que el valor ó precio de un objeto parece aumentarse, cuando se combinan de algun modo el sentimiento de lo bello y los placeres sensuales: así por ejemplo, si á la belleza natural de un ave ó de un pescado se agrega la cualidad de que pueden figurar en nuestras mesas como manjares exquisitos, el precio, y con él nuestra aficion á tales objetos, crecen. Pero desde luego se comprende que léjos de haberse graduado por tal circunstancia la belleza de esos séres, ellos parecen desnaturalizarla con la añadidura de una cualidad tan secundaria y tan grosera. Una naturaleza vulgar sobrepondrá torpemente lo agradable á lo bello: tal vez el predominio de los instintos sensuales ó de la materialidad, podrá llegar hasta medir la belleza por la comodidad ó el placer; pero esto solo puede indicar un deplorable estado moral é intelectual en los que tal hagan, y de ningun modo un enlace armónico entre el apetito y el sentimiento puro de lo bello. Jentes hay que buscan en la música un narcótico

Biblioteca Nacional de España

para conciliar el sueño, que exijen del drama ciertas conmociones violentas favorables al desarrollo de sus nervios, que vén en la Vénus de Médicis una mujer bien formada ó en el Escorial un edificio grande y sólido; pero esto solo indica que esos espíritus se hallan mas léjos de Dios, de quien procede la idea de belleza y el afecto purísimo del alma que la contempla, que de los animales, en quienes toda la vida estética se traduce por sensaciones físicas.

Cuenta una antígua fábula que Pigmalion enamorado de la obra noble y pura de su fantasía, dejó que se trocára la dulcísima y tranquila felicidad que le inspiró su ideal, por un ciego y desordenado amor hácia su Galatea; arrastrado por esta pasion pidió á los dioses que dieran vida á la escultura: y complacido por vía de pena, conoció bien pronto su insensatez y su delirio, en haber querido trocar los eternos y castos goces que inspiraba la bellísima estátua, por los fugitivos placeres de unas gracias y de una juventud groseras y fugaces.

Deduzcamos de aquí la verdadera nocion de lo agradable.

Mientras el placer se aplica á los sentidos por decírlo así; mientras sentimos que fluye del alma y se derrama como lava ardiente por las venas; mientras puede referirse á los órganos como si quisiera satisfacer alguna exijencia vital ó alguna necesidad física; mientras halagando, en fin, á las pasiones ó á los apetitos, nos ofrece el objeto placentero un goce mas vehemente al parecer pero menos profundo, mas embriagador pero menos duradero, el objeto y el placer se hallan colocados en la esfera humilde de lo agradable: por el contrario; cuando la belleza atravesando el organismo sin detenerse, invade el alma, la penetra y se absorbe en ella; cuando la dicha, á medida que aumenta y crece, se hace mas profunda y mas íntima, pero no mas extensa; cuando el organismo queda tranquilo y mudo, en tanto que el espíritu, ya contempla extasiado, ya se ajita en las convulsiones de sus propios sentimientos, entonces el objeto y la dicha ofrecen los caractéres de la verdadera belleza. Unos versos agradables, son un lenguaje musical y cadencioso para el oido; pero una poesia bella, es una composicion conmovedora para el espíritu: una marcha guerrera y atronadora, llega á entusiasmar y á aturdir para los terribles fines de la batalla; pero el *Stabat mater* de Rossini, arranca suspiros del corazon y lágrimas de los ojos, fines naturales y propios del sentimiento religioso.

Una vez desprendido el sentimiento de la belleza, de los placeres sensuales, de lo agradable y lo apetecible, procurémos separarle tambien de otros sentimientos que suelen acompañarle, y que no porque emanen de nuestra naturaleza moral, deben confundirse ni ser tenidos por el de lo bello.

Desde luego hay mas analojía entre el sentimiento que estudiamos, y los goces que van unidos al espectáculo de la virtud ó se siguen al cumplimiento de nuestros deberes: en aquel como en estos hay gran pureza, gran

Biblioteca Nacional de España

elevacion, gran independencia de todo interés y egoismo, y de cuanto puedan exijir las necesidades y el bien del cuerpo. Y tan difícil es distinguirlos, que allá en la antigüedad Platon y Sócrates confundieron el uno con los otros, por haber observado el innegable influjo del sentimiento de lo bello sobre la moral de los pueblos. En las *Memorias* de Xenofonte, leemos en boca de Sócrates estas palabras: "El escudo es bello porque nos resguarda de los golpes, y el dardo lo es tambien cuando puede ser lanzado con velocidad muy léjos.—Tú confundes lo bello con lo bueno; le contesta Arístipo. —Todo lo que es bello es bueno, le responde Sócrates, bajo la misma relacion. La virtud es al mismo tiempo por su fin bella y buena.—Se dice que un hombre es bello y bueno (καλὸς κἀγαθός) bajo el mismo concepto. Todas las cosas que sirven á los hombres, son bellas y buenas á la vez, segun el uso que se haga de ellas.—¿Un estercolero es, pues, bello?—Sí, con tal que sea apropiado á su fin; como un broquel de oro es feo, si no es apropiado al suyo. —Una misma cosa puede entonces ser bella y fea?—Ciertamente; y buena y mala. Lo que es bueno para la hambre, es malo para la fiebre. Las cosas son bellas y buenas cuando son convenientes al uso á que fueron destinadas. La comodidad de una casa, constituye su belleza verdadera: es preciso que el sol entre en ella durante el invierno y pase por encima durante el verano..... En cuanto á las pinturas y adornos, gustan mas que dán placeres. Las corazas bien ajustadas, pesan menos que las que ajustan mal: los que compran, pues, corazas primorosamente trabajadas y doradas, pero que no les ciñen bien, me parece que han comprado una incomodidad cincelada y dorada." (Xenofonte: Memorias. Lib. 3.º cap. 8.º y 10. pár. 9.)

Sócrates, sin embargo, se toma la molestia de ir muchas veces á casa de Cliton el estatuario, para demostrar al artista que se debe proponer la expresion por medio de la forma de los actos internos del alma.

Por lo demás, así como las ideas de lo bueno y de lo bello no deben ser confundidas, por mas que lo fueran hasta aquí con frecuencia, tampoco deben confundirse los sentimientos del bien y la belleza.

Observémos, por el contrario, que se distinguen: primero; por el elemento fenomenal de la forma, necesario para la manifestacion de la belleza y extraño completamente á la del bien: y segundo, porque el placer del bien supone siempre la idea de un fin, mientras que el placer de lo bello se refiere á sí propio y empieza y termina de un modo absoluto en él mismo. Una composicion poética puede ser bella por sí misma y mala por la intencion propuesta al escribirla: por el contrario; una accion buena, la correccion de un criminal, por ejemplo, utilísima por su fin, es siempre fea por su forma.

Véase por qué el que hace bien, se atrae la estimacion y el respeto de los espectadores; y el que hace lo bello, absorbe á los demás en la contemplacion de su obra, los encierra con su propio placer dentro del éxtasis, y no llama hácia sí la atencion, sino en último caso, y ausente ya su produccion artística.

Biblioteca Nacional de España

En todo acto bueno aparece siempre cierta proporcionalidad entre los medios empleados y el fin propuesto, que constituye la utilidad de la accion. No queremos decir con esto que la utilidad sea la base fundamental de la moral, ni siquiera una cualidad que distinga lo bueno de lo malo; pero sí puede afirmarse que todo bien es útil para algo y para alguien. Esta idea de utilidad, que los espíritus egoistas y estrechos aceptan como medida de la belleza y que les conduce á desdeñar las bellas artes como inútiles para todo, es en efecto extraña al sentimiento de la belleza; y dejando para otro lugar la demostracion de la utilidad y necesidad de las artes bellas, solo nos detendrémos por ahora á establecer la diferencia que existe entre lo verdadero y exclusivamente bello, y lo útil. Podemos desde luego afirmar que no solo esos dos jéneros de sentimientos difieren, sino que en muchos casos se excluyen mútuamente. Lo útil por encima de lo bello, nos parece una profanacion: lo bello añadido á lo útil, nos parece una superfluidad ridícula. Poned en el descanso de una escalera con una luz de gas en la mano el Apolo de Belvédère y os habreis hecho digno del desprecio: cercad la coraza de un buque con las cinceladuras de Thorwaldsen y habreis cometido una inconveniencia ridícula.

Un espíritu artístico halla cierto pesar ó cierto disgusto en ver confundidos lo bello con lo útil. Hay sin duda en nuestra alma una espontáneidad natural é instintiva, que hace al niño conmoverse de diferente modo en presencia ya de lo bello ya de lo útil; mostradle primero uno de esos graciosos mecanismos que tanto se acomodan á su edad y á sus gustos, y despues un precioso vestido ó un manjar saludable y nutritivo, y le vereis acojer estos objetos de muy diferente manera: en el primer caso su alegría es mas viva, mas expansiva; llama á los que le rodean para hacerles participar de su gozo, sin temer que lo debiliten ó lo destruyan: y es en vano que se le diga que aquel objeto no sirve para nada; no por eso disminuirá su entusiasmo: en el segundo, su alegría es de otra especie, mas solitaria, mas egoista; preguntará cuándo debe estrenar el vestido, tenderá la mano al alimento, negándose, si es que le agrada, á partirle con los demás.

Esto indica que, naciendo ambos sentimientos de diferentes oríjenes, permanecen desunidos por radicales diferencias. Lo útil nace del cálculo previsor y matemático: tiene tambien su belleza que emana de la sábia proporcionalidad de los medios al fin; pero es indudable que si encerráramos toda belleza en la utilidad y erijiéramos á esta última en norma de nuestras acciones, la conducta de todos los hombres sería muy distinta de la que es. El oro: hé aquí el símbolo de la utilidad: y sin embargo para hacerle bello, es preciso cincelarle y hacer de él un objeto tal vez exhausto de valor material. Los muebles que dedicamos al uso diario y en los que debemos buscar las comodidades de la vida corpórea, son útiles y nada suelen tener de bellos: la luz solar, la lluvia, el viento, son cosas utilísimas y nada bellas:

Biblioteca Nacional de España

la tempestad, la erupcion volcánica, los cataclismos físicos, suelen ser útiles bajo un concepto nada vulgar, inútiles para algunos, bellísimos y sublimes para otros: por último, la aurora boreal, la paraselena, el poema épico, la escultura antigua, el martirio, son cosas bellas é inútiles: la venganza satisfecha, el robo consumado, el libelo incendiario, la mentira, suelen ser útiles, sin dejar de ser cosas nefandas y monstruosas.

Concluyamos citando el breve pasaje siguiente de Xenofonte que en *El Banquete* (cap. 5.º par. 3) hace preguntar á Sócrates: "Para qué tenemos los ojos?—Para ver.—Los mios son, pues, mas bellos que los tuyos.—Porqué?—Porque los tuyos solo ven en línea recta, mientras que los mios que están á la flor de la cara, ven por todos lados: y en cuanto á la nariz, la tuya solo percibe los olores que emanan de la tierra, mientras que la mia aspira los que vienen de todas partes."

Veamos ahora si el sentimiento estético puede referirse á nuestra intelijencia.

Los placeres intelectuales, si así pueden llamarse los que proceden de la verdad descubierta, de los cálculos fructuosos, de los grandes inventos, de las fecundas deducciones, de las hipótesis atrevidas, etc. etc., son mas análogos á los que se desprenden del bien, que á los que emanan de la belleza misma. Mientras el gozo y la alegría sean resultados de un fin conseguido, de un éxito alcanzado, hay en ellos mas de positivismo, de utilidad, de cálculo, que lo que puede consentirse en un fenómeno que exije cierta pureza, y cierto desinterés, al par que gran elevacion y espontaneidad. Los placeres de la belleza no pueden ser rebuscados ni medidos de antemano con el compás del jeómetra ó el rigorismo y la consecuencia del metafísico. No puede negarse que el descubrimiento de una verdad importante y provechosa, llena el alma de su inventor de un placer inefable é intenso, que le realza á sus propios ojos y que parece ser tan puro como el de la belleza; pero suele venir mezclado de cierto orgullo, que á veces es explicable y digno de disculpa, mas que á pesar de todo es egoista, aunque solo sea porque se enlaza á la posesion de los beneficios de varios jéneros que por aquel se reciben.

Cuentan que un matemático acababa de asistir á la representacion de una obra maestra del arte dramático, y como le preguntasen qué le habia parecido el espectáculo, contestó solo con cierta natural dureza: "Pche!... qué prueba todo eso?..." Esta respuesta, que seguramente no habria dado tratándose del binomio de Newton, prueba claramente la diferencia que media entre los placeres de la intelijencia y los del corazon.

Concluyámos de una vez que lo que caracteriza al sentimiento estético, es precisamente su desinterés; su independencia de toda idea de utilidad subsiguiente ó de resultado ulterior; que es espontáneo y no producto del cálculo aritmético; bueno, y no porque sea útil, sino porque es halagador y

Biblioteca Nacional de España

puro; verdadero y no porque se desprenda de una fórmula aljebráica, ó de un raciocinio lójico, sino porque es cierto y profundo: agradable, y no porque halaga la sensualidad ni lisonjea los apetitos, sino porque es dulce y delicado: y por último, que por lo mismo que no participa de ninguna otra idea ni relacion accesoria, se basta á sí mismo, place por sí y conmueve por su propia belleza. Desde el momento en que se le mezcla un interés cualquiera de pasion, de orgullo, de utilidad, de fin determinado, el sentimiento se falsea, se desnaturaliza, y ó se rebaja uniéndose á otros placeres, ó estos, al confundirse con él, orijinan las ilusiones y falsos juicios que producen cierto abuso lamentable en las ideas y en el lenguaje.

Para concluir de separar el sentimiento que estudiamos de todos los otros, terminarémos esta leccion indicando los efectos mas notables que acierta á producir en el que lo experimenta. Estos efectos son de dos especies; físicos y morales.

Los primeros efectos que produce en nuestro espíritu la presencia del objeto bello, se expresan por la admiracion, el arrobamiento y el éxtasis, que se traducen al exterior por la quietud del cuerpo, por la inmovilidad de la fisonomía, por la fijeza de los ojos, por la dulzura de la mirada, por la plácida sonrisa que se dibuja en los labios entreabiertos y la disposicion de todas las facciones: el cuerpo toma además una actitud adecuada, ya severa, ya graciosa, segun el carácter de la belleza que nos impresiona. Al mismo tiempo, al placer que inunda el alma corresponde un movimiento de expansion en los pulmones; el pecho se dilata, el corazon parece que se ensancha, y el espíritu, batiendo sus alas en mayor espacio, nos hace creer que vá en su vuelo á remontar al cuerpo á otras rejiones: esto es lo que llamamos *transporte*: otras veces, penetrando la belleza en lo mas íntimo del alma, oprime nuestro corazon, hiere sus fibras mas delicadas y desata el raudal de nuestras lágrimas. Y es de notar, que mientras mas sencillos y mas naturales son los hombres y menos por tanto se hallan acostumbrados á moderar sus impresiones, ó á templar su expresion á la vista de ciertos objetos con que por otra parte están familiarizados, mas enérjicamente experimentan y expresan estos efectos fisiolójicos. Platon nos dice que la belleza producía en los antíguos indios una especie de horripilacion, en que el placer se mezcla al miedo; y en las epopeyas de esos pueblos, se vé á estos hombres apiñarse alrededor del bardo, temblorosos los miembros, erizados los cabellos, y cubiertas las frentes del frio sudor que suele preceder á la calentura.

A estos efectos fisiolójicos corresponden otros puramente psicolójicos ó morales. En primer lugar el espíritu embebido, contempla con ansiedad el objeto: esta contemplacion resulta del doble movimiento de la sorpresa que nos lleva hácia él y del poder atractivo del objeto que nos arrastra hácia sí. Semejante estado, producido por el encanto natural de la belleza, es al principio inconsciente: sin darnos cuenta de la causa, nos abandonamos por

Biblioteca Nacional de España

completo al objeto que nos pasma y nos atrae con una fuerza tanto mas poderosa, cuanto mayor y mas nueva es su belleza: pero borradas las primeras impresiones, el espíritu mismo intenta darse cuenta de lo que pasa en él, recójese y vuelve al fin de un modo mas reflejo á su dulce contemplacion. En este tránsito de lo inconsciente á lo consciente, la contemplacion se cambia en admiracion y el espíritu descubre que su tendencia hácia lo bello no tiene otro fin que gozar en su presencia, ni el amor de que se siente poseido, ningun otro interés que lo bastardée ni manche su pureza.

Si añadimos algunos grados de intensidad y viveza á estos afectos, tendrémos el entusiasmo y el arrebato, que no son otra cosa que la marcha rápida y ansiosa del alma hácia el objeto, para asimilarse su idea y sumejirse en su belleza. Y luego que olvidados de nosotros mismos, y sin dar treguas á la reflexion, se anonada, siquiera sea momentáneamente, nuestra personalidad, estos grados extremos de la contemplacion constituyen el éxtasis, el cual puede llegar á ser mas duradero que el entusiasmo y el arrebato, cuya misma intensidad y frenesí, hacen necesaria su fugacidad.

Por último, como huella preciosa del paso de la belleza por el alma, quedan en nosotros, despues de pasados la admiracion y los transportes, ciertos sentimientos, ciertas tendencias y ciertos hábitos rejeneradores, muy ajenos á la virtud, que determinan, lo mismo en los hombres que en los pueblos, el influjo poderoso de la belleza sobre la moral. Sin ser lo bello idéntico á lo bueno; hay entre ambos profundas y sensibles analojías: lo primero inclina á lo segundo; porque la belleza suavizando las pasiones, ennobleciendo el corazon, elevando la mente y dulcificando las costumbres, rompe las cadenas de la sensualidad, inspira virtudes varoniles y sentimientos relijiosos, nos hace valerosos y esforzados, destruye los lazos de la utilidad que sujetan al espíritu calculador y comunica una direccion acertada y digna á nuestra libertad.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO III.

El sentimiento de lo bello no encierra toda la parte subjetiva del fenómeno estético.—Juicio de lo bello.—Su objetividad.—Su naturaleza.—Conciliacion de la universalidad de este juicio, con la variedad de su expresion.—Si precede al sentimiento de lo bello, ó es posterior á él.—Análisis de la intuicion de lo bello.—Enlace de los dos principios que concurren á este hecho psicológico.—Sus consecuencias.

Si el fenómeno estético de la belleza se redujese á lo que llevamos estudiado, encerrándose en los límites estrechos del placer, como nada hay ni mas individual ni mas inconstante que el sentimiento, lo bello estaría sometido al parecer del individuo, encerrado en una medida mas ó menos profunda; pero siempre pequeña é invariable, y reducido á un goce, mas ó menos grande y elevado; pero siempre en un grado relativo y proporcional á las condiciones particulares del espíritu de cada hombre. No sería posible entonces, razonar acerca de él, ni llegar á fundar sobre su naturaleza absoluta y eterna, nada menos que una ciencia, que enseñe lo que debe ser amado como bello y repugnado como feo, y de la que se desprenden los principios universales y las reglas inalterables que deben cumplirse para producir la belleza. Respecto á los objetos mismos, la reduccion del fenómeno estético al sentimiento, destruiría sus grados de belleza, igualaría lo bello con lo mostruoso, y en fuerza de venir á ser todos ellos aceptables por su belleza con relacion á cada individuo y á cada pueblo, la belleza objetiva, como ilusoria, se desvanece, y la teoría, falta de base, se arruina.

Menester es, pues, que con el hecho psicolójico que analizámos, haya algo mas que el sentimiento de placer que acabámos de estudiar: y en efecto; nosotros hemos distinguido tres cosas, sensacion, sentimiento y juicio; hemos comprobado la existencia de las dos primeras, y nos toca asegurarnos de la última. Empecémos, por tanto, comprobando la intervencion del juicio en este fenómeno.

Biblioteca Nacional de España

Es indudable que al aspecto de ciertos objetos, apenas saboreada la dulce impresion que nos causan, y templada un tanto la admiracion profunda que nos producen, con cierta autoridad é independencia prorumpimos en la siguiente afirmacion: *¡Qué bello es!* Si alguno pretendiera lo contrario, su oposicion nos empeñaria en una disputa; porque estámos seguros de que el juicio que acabámos de pronunciar, aunque individual como nuestro, es universal por la verdad que envuelve; no es el indivíduo quien le constituye, sino quien le expresa. Ahora bien; este juicio, que esperámos oir formular á todo el mundo y que extrañámos ver contradicho por alguno, no emana del sentimiento excitado, ni brota de la imajinacion impresionada; sino que es un acto del entendimiento, que aplicando al objeto, de un modo tan rápido como atinado, las eternas fórmulas de la razon, (facultad maravillosa que hace á lo finito concebir lo infinito) resuelve acerca de la conformidad de dicho objeto con el tipo imperecedero de la belleza absoluta.

Confundir este juicio, (esta relacion intelijible entre la idea del objeto y el pensamiento del hombre) con el sentimiento, (esta otra relacion puramente estética y ciega entre el objeto y el corazon humano), equivale á arrebatarle al fenómeno cuanto tiene de jeneral y absoluto, para reducirlo á lo que en él hay de individual y relativo: esto sería rebajar lo bello á lo agradable, despojarle de toda verdad necesaria para entregarlo á la movilidad de lo contingente, y arrancarle toda bondad fundamental, para abatirlo á las mezquinas proporciones de la sensualidad y de los apetitos. Por otra parte, confundir el juicio con el sentimiento, haciendo predominar al primero sobre el segundo, sería igualmente absurdo y desastroso; porque mientras por una parte, habria que dar al sentimiento una universalidad y una rijidez que no tiene, y que no puede tener sin trocarle en un tormento para algunos y en un hecho inexplicable para todos, por otra parte vendríamos á parar á un misticismo intelectual tan árido y triste como falso y ridículo.

Un claro análisis, separa, pues, los dos elementos; el sentimiento y el juicio, el amor y la razon: el primero, absoluto por su naturaleza excluye todo cambio, rechaza todo matiz; y el segundo, de índole variable, admite dentro de sí el diverso colorido que le imprimen sus diferentes grados y sus numerosos y movibles caractéres. La combinacion armónica de estos dos factores, dá de sí ese producto que se llama *gusto* y que no es otra cosa que la facultad de discernir y sentir lo bello.

Ahora bien: así como al sentimiento hemos visto que corresponde algo en el objeto, y que esta parte del fenómeno estético no es puramente subjetiva, ¿sucederá otro tanto al tratarse del juicio? Cuando afirmámos que un objeto es bello, ¿afirmámos una realidad, ó es absurda la traslacion que hacemos á él de los caractéres de la belleza? El sentido comun nos contesta, resolviendo que la belleza atribuida á los objetos, es algo que clara y evidentemente les corresponde, y que por tanto, lo bello no existe solo en la

Biblioteca Nacional de España

mente soñadora del ser que juzga. Suponer que la belleza es alguna cosa parecida al color, cuyos matices dependen en gran parte de nuestro organismo, es arruinar toda la Estética y ponerse en pugna con la creencia universal. No podemos negar que el sentimiento de lo bello, como la facultad de apreciarle, solo existen en el espíritu racional y sensible; pero tambien es evidente, que nuestros afectos y juicios tienen su causa eficiente y su fundamento fuera del alma y en la realidad misma de los objetos externos. El fenómeno estético no está completo, si á las capacidades del espíritu humano, no corresponden y se agregan las cualidades de los objetos; si suprimímos aquellas, la belleza es incomprensible; no debiéra existir ni el nombre con que la designámos, ni mucho menos la ciencia que se apoya en ella, ni los términos con que se explica: y si por el contrario, suprimímos estas últimas, nuestras propias emociones y nuestras creencias mas constantes y firmes, se ahuecan, pierden la razon que las sustenta y se hacen incomprensibles y absurdas. ¿Cómo satisfacer, en este caso, las exijencias del sentido comun del jénero humano que nos pregunta la razon de sus afectos, de su admiracion, de esas emociones constantes y seguras, siempre las mismas, que se experimentan en presencia de unos mismos objetos bellos, si les negamos á estos el poder secreto, pero eficaz, de producirlas? ¿Y cómo contestar á la ciencia y á las artes, que nos piden la razon de la belleza, que nos exijen su definicion, que reclaman la explicacion de sus leyes y solicitan producirla por el placer tan solo de gozarla?

Queda, pues, establecido, que nuestro sentimiento estético viene acompañado de un juicio que se enlaza armónicamente á él; que es mas pronto, mas seguro y mas firme, cuando la emocion es mas viva y profunda; y que se hace lento y hasta trabajoso, cuando la emocion es menos graduada é importante; que en aquel juicio buscamos la razon y explicacion de los afectos, cuando se nos pide cuenta de ellos; y que la verdad de este juicio se halla en el exterior, de modo que cuando lo expresámos con palabras, siempre afirmámos en él lo bello, como una cualidad real del objeto.

Y de qué naturaleza es este juicio?

Ya lo hemos dicho; este juicio es universal. Cuando en presencia de un objeto, decimos de él que es bello, esta afirmacion no tiene para nosotros un valor individual, sino que espontáneamente tambien y del mismo modo irreflejo que el juicio se pronuncia, le atribuímos un carácter de universalidad tal, que creémos y esperámos que todo el mundo lo encuentre tan bello como nosotros.

Repárese bien, que no sucede así cuando se trata de si nos agrada ó no el objeto: de modo que si á la vista de un cuadro de Velazquez ó despues de leer la oda *A la imprenta*, de Quintana, oímos decir á alguno: *no me gusta*, nos encojémos de hombros con cierta indiferencia, contentándonos con responder: *pues á mi sí*; pero si alguien se atreve á decir que tales producciones

Biblioteca Nacional de España

no son bellas, nuestro espíritu se subleva y la discusion se entabla acalorada.

Y sin embargo, la belleza real del objeto no tiene la fuerza de un raciocinio lójico, ni se impone como el resultado de una demostracion jeométrica; ni podemos invocar en su auxilio la utilidad, ni ningun interés de pasion ó de amor propio: ni siquiera nos es posible definirla ni explicar en qué consisten sus grados, refiriéndola á principios abstractos ó á reglas clásicas formuladas por los antiguos ó los modernos retóricos. El objeto bello, es bello... *porque sí*; no tiene otra razon su belleza: es verdad que tampoco la necesita; porque ni nadie la pregunta para dejarse llevar de los afectos que enciende en el corazon, ni deja de conocer el mas cándido que hay cosas que solo el necio pregunta, por lo mismo que es innecesaria y estéril la respuesta. Mas bien para hacer triunfar nuestra opinion, favorable á la belleza del objeto, apelamos á la autoridad, á la experiencia ó al sufragio del mayor número: y aunque no dejamos de conocer que estas pruebas no son suficientes y pueden ser peligrosas, porque con la autoridad y la experiencia todo se confirma, sin embargo, preciso es confesar que no hay otras, aunque con el consuelo de que, como acabamos de decir, no se necesitan; y de que si tales demostraciones son importantes, no por ser imperfectas nuestra conviccion acerca de la belleza, vacila ni se debilita.

Esto significa, que la universalidad de nuestro juicio respecto á lo bello, apenas se explica apelando á la misma universalidad; pero que á pesar de esto, es de tal modo innegable, que cuando estámos seguros de la belleza de un objeto, lo estámos tambien de que es bello para todo el mundo.

¿Podríamos explicar, sin embargo, cómo siendo universal este juicio se concilia con la variedad y aun la oposicion con que se expresa, no solo por los diferentes indivíduos sino por uno mismo segun las circunstancias? Sin duda: observémos solo que en la constitucion de todo objeto bello, entran dos elementos: uno absoluto, constante y jeneral; otro relativo, variable é individual: el primero es el pensamiento, la idea que sirvió como de molde para la formacion del objeto; y el segundo es la forma misma, la cáscara ó el cuerpo de aquella idea. Esta es la parte sensible y aquella la intelijible, y ya sabemos que aquella es la que nos revela á esta última. Ambas son percibidas y sentidas á la vez; de modo que á no ser porque nuestro juicio participa del carácter absoluto y constante del pensamiento, y de las cualidades de individual y variable de nuestra manera de ver y sentir las cosas, sería imposible descubrir la antítesis de los dos elementos, en un fenómeno tan rápido y tan inconsciente. Ahora bien; la idea en sí misma como absoluta, comunica este carácter á nuestro juicio, pero como limitada por la forma, tiene un valor relativo y gradual que produce las variaciones consiguientes. De modo que todo objeto bello tiene, por decirlo así, dos valores, como las cifras de una cantidad aritmética: uno absoluto, propio del objeto considerado

Biblioteca Nacional de España

en sí, y otro relativo que emana de la posicion que ocupa en la escala ó série de las cosas: v. g. un animal, una planta, una escultura ó una composicion literaria, valen por sí, en la medida del pensamiento que expresan, con un valor constante y absoluto; y valen mas ó menos, con relacion á los demás animales ó plantas, ó estátuas, ú obras literarias, segun el punto que la naturaleza ó el arte les tiene asignado entre ellos. Únanse á esta consideracion las varias condiciones y grados de los desarrollos físicos y morales de los hombres y las muy diferentes posiciones que ocupan frente á frente de los objetos bellos, y tendrémos suficientemente explicada la universalidad de nuestros juicios sobre la belleza y el carácter relativo con que se expresan.

Terminémos con un ejemplo: para un hotentote, el tipo humano mas bello es negro y á nuestro parecer monstruoso: el arte contribuye á aumentar su fealdad hasta el grado de lo horrible ó de lo ridículo; para un griego por el contrario, el hombre mas hermoso es blanco y el arte apenas llega á representarle con su natural belleza. ¿Cuál de los dos tiene razon? En absoluto, bajo el punto de vista de la idea, el europeo tiene razon: porque su tipo se halla colocado mas alto que el del hotentote en la escala de las razas humanas, como el africano tendría razon contra el mono: pero relativamente, bajo el aspecto de la forma, ambos tienen razon, ó mejor dicho la cuestion es insoluble; porque la belleza se reduce para los dos á un asunto de educacion, de hábitos, de cultura y de otras circunstancias variables.

Suele preguntarse por algunos cuál de los dos elementos aparece primero: si el sentimiento precede al juicio, ó si por el contrario este antecede á aquel: pero, como ya hemos indicado que este fenómeno es repentino y rápido, fácilmente se comprenderá que los dos se dan simultáneamente en el espíritu. No hay absoluto sin relativo, ni relativo sin absoluto; así es, que no puede decirse que el fenómeno empieza su parte psicolójica ni por este ni por aquel; sino por los dos á la vez.

Si supusiéramos que este hecho se iniciaba por lo que hay en él de absoluto, vendríamos á parar al sistema de las ideas jenerales, que, no siendo fácil dar con su oríjen, nos conduciría á la hipótesis de las ideas innatas; y si por el contrario se establece que el fenómeno principia por lo particular, desde luego es imposible llegar á las ideas jenerales, que no pudiendo ser sacadas de lo particular, se ven desterradas del entendimiento. Menester es, pues, unir los dos términos, haciéndoles concurrir juntamente.

De este modo venimos á parar á que la parte psicolójica del fenómeno no es simple, sino compleja; y á que el espíritu concurre con dos actos, uno puesto por el entendimiento y otro por el corazon: el juicio y el amor: ambos son inconscientes al principio, pero despues se hacen reflejos, sin dejar de ser siempre espontáneos; puesto que son hechos primitivos. Ya lo jeneral y absoluto, envuelto en lo particular y determinado, se halla en el espíritu, y aun no lo sabe la conciencia: esta empieza á percibirlos confusamente en su

Biblioteca Nacional de España

unidad, como si los iluminára un débil reflejo que solo permitiéra conocer su presencia sin distinguirlos; y solo cuando la reflexion agranda la luz y la hace mas intensa, el análisis permite descubrir la variedad en lo relativo, enlazándose y arreglándose armónicamente bajo el poder de la unidad, que es lo absoluto.

A esta percepcion instantánea é interna de los diferentes elementos combinados del fenómeno de la belleza, es á lo que se le llama *intuicion*: es decir, vision inmediata de lo que pasa en nuestro interior, cuando nos hallamos en presencia de un objeto bello.

La intuicion de lo bello, es un acto del espíritu por el cual este penetra mas allá ó mas por bajo de la sensacion, la cual, como mera modificacion afectiva, se queda, por decirlo así, en la superficie, sin hacerse intuitiva hasta que se añade á ella la conciencia de la realidad del objeto.

La intuicion es espontánea é irrefleja; pero envuelve dos actos simultáneos de diferente naturaleza, aunque análogos: un acto de percepcion sensible externa, llevado á cabo mediante el ejercicio del ojo ó del oido, y otro acto de percepcion intelectual interna, que se realiza por medio del sentido íntimo. Es verdad que estos dos actos se verifican de igual modo tratándose de cualquier jénero de intuiciones externas; pero tratándose de la belleza, la intuicion tiene un carácter especial. Intentémos descubrirlo.

El acto de percepcion sensible, desde luego es rápido, inconsciente y fatal, ya se trate de un objeto cualquiera, ya de un objeto bello: este acto solo nos dá el conocimiento de la existencia del objeto y por lo mismo es idéntico en todos los casos. Pero el segundo acto, de percepcion intelectual, como lo indica el órgano de que nos servimos que es el sentido íntimo, exije un trabajo de reflexion que nos permita descubrir las cualidades y los atributos de la cosa percibida: de modo que para llegar al conocimiento detallado de las diferentes propiedades y partes diversas de los objetos, se necesita de la accion detenida y escudriñadora de la conciencia. Por ejemplo: un objeto cruza el espacio, se detiene un momento sobre nuestra cabeza y se mece en el aire: la vista le alcanza, el espíritu le percibe por medio del ojo, sentimos su presencia: el objeto existe: hasta aquí el acto sensible. Despiértase en nosotros el deseo de saber lo que es: la curiosidad excita la atencion y despues de varios esfuerzos mas ó menos considerables, llegamos á percibir su forma: es un ave: tomamos una flecha, apuntámos, y un instante despues, el ave atravesada cae á nuestros piés: es una paloma, es blanca, tiene negro y duro el pico y rojas y cortas las patas: sus cualidades zoológicas y orgánicas van apareciendo una por una ante un exámen minucioso y detenido: hé aquí el resultado del acto intelectual. Tratándose, pues, de un objeto cualquiera, la parte sensible de la intuicion precede y es mas breve que la parte intelectual. ¿Sucede lo mismo en la intuicion particular de la belleza? Seguramente nó; y hé aquí su carácter especial. Supongamos que el ave cazada

Biblioteca Nacional de España

es bella: indudablemente, lejos de ser su belleza una de las cualidades descubiertas por el esfuerzo sucesivo y gradual de una reflexion lenta, es lo primero que nos impresiona; lo único que nos conmueve, haciéndonos lamentar el haberla dado muerte; y esta belleza y este pesar de hallarla sin vida, en vez de resultar del curso de las reflexiones, impide todo raciocinio y aleja toda meditacion; y por último, cuando al fin la conciencia se apodera del fenómeno, ejercítase sobre esta primera impresion, para darse cuenta de ella y analizarla.

La intuicion, pues, de la belleza, recae inmediatamente sobre esta, nos la ofrece antes que todo al espíritu, que la siente al par que la juzga, y la dá tanta importancia y superioridad, que la deja sobreponerse á la conciencia de la realidad misma.

Confirmémos ahora el enlace dentro de la intuicion, de la realidad y de la idealidad: esto es, de la percepcion de la existencia pura, dada por la forma, y de la percepcion de su nocion que nos ofrece la idea oculta en su seno.

Así como en el objeto bello hay mezcla ó fusion de lo interno y lo externo, y se dán juntamente la idea y la forma, revelándose aquella por esta; así en el espíritu humano, de una manera armónica, coinciden dentro de la intuicion, la percepcion sensible de la exterioridad del objéto, con la percepcion intelectual de su interioridad. De esta manera, la relacion entre la naturaleza y el hombre, es doble, ó se verifica por dos vías diferentes: la sensible, que refiere la forma á los sentidos, ó sea el cuerpo al cuerpo; y la inteligible, que relaciona la idea al pensamiento, ó sea el espíritu al espíritu. Y como en el exterior la idea y la forma se identifican, de modo que esta es el signo de aquella, y aquella es el alma de esta, y en lo bello, la idea debe traducirse entera por la forma, y la forma convertirse en idea; en el espíritu humano, con una concordancia perfecta, lo sensible y lo intelectual se funden ó identifican en el seno de una misma y sola intuicion. Véase por qué lo que vemos en el objeto bello, es la forma; pero lo que vemos en la forma, no es otra cosa que la idea: ó de otro modo; lo que nos conmueve en la belleza es el pensamiento; pero este pensamiento no se percibe sino por la forma. De modo, que el sentido corpóreo que nos trasmite la sensacion, se une al sentido interno que nos proporciona la percepcion intelectual; y la intuicion, comprendiendo los dos actos, nos ofrece á la vez la forma y la idea perfectamente identificadas.

Concluyámos indicando las consecuencias que se desprenden de esta armonía general entre los principios que concurren para producir lo bello.

La primera consecuencia nos la presentan los caractéres de ese placer especial que llamamos sentimiento de lo bello: este placer es á la vez vivo y puro, tranquilo y profundo. Tales cualidades proceden sin duda de la armonía íntima y perfecta que Dios impuso por ley al ejercicio y al desarrollo

Biblioteca Nacional de España

de nuestras facultades: y como esta ley queda cumplida, supuesto que la belleza, hiriendo á la vez todas las cuerdas sonoras de ese laud de oro que llamamos alma, pone en juego armónico todos sus resortes, de aquí que sus ecos dulcísimos nos inunden de un placer tan puro y tan apacible, como intenso y vivo. Este placer, es además desinteresado é independiente de todo elemento ó condicion extraña; ni depende de la causalidad de la naturaleza, ni emana de ninguna nocion abstracta, ni vá sujeto por los ardorosos lazos de una pasion poderosa, ni obedece por último á ningun fin conveniente ó útil; surje del fondo mismo de su belleza, y crece y se sostiene halagador, interesante y poético por sí mismo, sin que necesite para vivir servir de prueba á un raciocinio, ni de principio ordenador para las clasificaciones, ni de incentivo para los deseos decrépitos, ni de medida de utilidad para los cálculos matemáticos. Lo bello solo necesita mostrarse, aparecer, para conmover y admirar; hé aquí todo su interés y todo su fin.

La última, y quizás la mas notable consecuencia que produce el sentimiento de lo bello, es la de engrandecer y fortificar nuestra libertad: y como esta facultad, no solo constituye el fundamento de nuestra personalidad, sino que es la expresion de nuestra grandeza y la medida de nuestra dignidad, depurándola y enalteciéndola, el hombre se levanta y se eleva hasta la santidad y el heroismo. Es indudable que la contemplacion de la belleza, como manifestacion completa y libre de la idea de Dios, ó del pensamiento humano, injiere en nuestro espíritu la existencia y el vigor, que se desprenden de ella como el aliento rejenerador de los dos grandes principios de que procede. No en balde, nuestra alma se impregna en el espíritu que vivifica la obra de los hombres, ni en vano se empapa en el celestial perfume que exhalan las portentosas creaciones de Dios: abierto el pensamiento al soplo poderoso del jénio creador, y franco el corazon al fuego dulcísimo de esa llama viva que se llama inspiracion, el espíritu tiende sus alas libremente para volar á otros espacios, en los que no siente el peso de la existencia terrestre, ni el apretado lazo de la materia. De este modo, adquirida la íntima conciencia de nuestra libertad, el hombre se engrandece y se moraliza; sus apetitos decaen, sus deseos se mitigan, se apagan las pasiones, y ennoblecido el corazon con el aroma suave de los placeres puros de la belleza, favorece el ráudo vuelo de la mente á las rejiones en que se enjendran toda verdad y toda virtud. Véase por qué es tan estrecha la armonía entre la belleza y la libertad, que negar cualquiera de ellas es negar la otra; y ni los pueblos acertaron á expresar la primera antes de haber respirado la atmósfera transparente y diáfana de la segunda, ni jamás pudo llamarse un pueblo libre, mientras no llegó á concebir ni supo realizar la belleza.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO IV.

Definicion de la belleza.—Su division por las diversas esferas en que se nos ofrece.—Belleza *física*.—Belleza *intelectual*.—Belleza *moral*.—Division de la belleza por las formas con que se nos revela.—Belleza *actual*.—Relaciones entre las dos esferas en que se ostenta la belleza actual.—Belleza *ideal*.—Razon de la armonía entre la belleza natural y la ideal.—Belleza *suprema ó absoluta*.

Como resultado de las consideraciones expuestas hasta aquí, podemos ya definir la belleza; y supuesto que en todo objeto bello han de darse dos elementos esenciales perfectamente fundidos é identificados, que son la idea y la forma; podemos definirla por ellos, diciendo que la belleza es *una revelacion inmediata del pensamiento creador, que se exterioriza por medio de una forma mas ó menos sensible.*

Decimos del *pensamiento creador*, pudiendo decir del pensamiento *divino*, para abarcar de un modo claro las dos fuentes de belleza, Dios y el hombre; pero pudiéramos haber dicho del pensamiento *divino*, porque el alma humana es un reflejo de la de Dios, y nunca demuestra mejor la elevacion y grandeza de su oríjen, que cuando la mente sabe remontarse en alas de la inspiracion á los purísimos raudales de la belleza infinita. Tambien decimos, que este pensamiento se expresa bajo una forma *mas ó menos sensible*; porque, aunque toda forma tiene sin duda este carácter, es bien claro que no pueden compararse los medios de que se valen la escultura, la estatuaria y la pintura, con aquellos en que envuelven sus ideas la música, la oratoria y la poesía: que no son lo mismo la piedra que los sonidos, ni los colores que el lenguaje.

Por esta definicion, no solo quedan de una vez desechadas las groseras hipótesis del empirismo sensual, y del egoismo utilitario, sino tambien la conocida fórmula antígua, que ya enunció San Agustin, y que alcanzó gran fuerza y aceptacion hasta hoy dia, de la unidad y la variedad combinadas.

Omnis porrò, pulchritudinis forma unitas est.

Biblioteca Nacional de España

Porque es evidente que reduciendo la belleza al principio abstracto de la *unidad en la variedad*, á mas de basar una realidad en una abstraccion, nos exponemos á que se nos objete que tales caractéres hállanse tambien en lo deforme y en lo monstruoso: que un *Tersito*, tiene tanta unidad y tanta variedad como un *Apolo*, y una letrilla de Góngora, como sus *Soledades* ó su *Polifemo*. Y claro es, que si tales condiciones se hallan en lo feo, á medida que la fealdad aumente, aumentarán ellas tambien. Esto basta para que, por mas que la unidad y la variedad se hallen en la belleza, no puedan bastar para constituirla.

Dos son los puntos de vista bajo los cuales puede ser dividida la belleza ó señaladas sus especies: primero, por las esferas diversas en que se nos ofrece, y segundo, por las várias formas con que se nos presenta.

Dividiendo la belleza, segun los diferentes órdenes en que el hombre la contempla, podemos señalar tres especies: la *física*, la *intelectual* y la *moral*.

Belleza física es la de los objetos corpóreos, cuya idea se nos expresa por medio de los colores, de los sonidos, de los movimientos, &c. Esta belleza es la primera que hemos estudiado y ya hemos visto que, aunque en ella el objeto sea corporal, la belleza no depende ni de la armonía de los elementos, ni de la regularidad de las líneas, ni de la oportunidad de los intérvalos, ni del acertado juego de los contrastes, ni de la proporcionalidad, en fin, de las partes, requisitos todos muy importantes para la forma misma; sino únicamente de la circunstancia de que el objeto se dirija al espíritu y no al cuerpo, y de que su pensamiento, transparentándose ó rebosando por la forma, llegue al alma, la penetre por el juicio y el sentimiento á la vez, y la transporte á la esfera de las concepciones, en que se inspiró el artífice ó el creador del objeto. El Apolo de Belvédère, es una belleza física; pero lo que en él halaga al alma, no es seguramente la pureza de las líneas, ni la regularidad de las facciones, ni la suavidad de los contornos, sino la expresion de los sentimientos marcados en su fisonomía de piedra. Oigámos un momento á Winkelman (libros 4.os de los tomos 1.º y 2.º.) "El Apolo del Vaticano nos ofrece al dios en un momento de indignacion contra la serpiente Piton que acaba de matar á flechazos, y de desprecio al par, por una victoria tan poco digna de una divinidad... El desden se asienta sobre sus lábios, la indignacion que respira hincha su nariz y sube hasta sus cejas. Pero una paz inalterable se halla pintada en su frente, y su mirada está llena de dulzura."

Del mismo modo, la feliz eleccion de un asunto, la distribucion conveniente de los actos, la hábil combinacion de las escenas y la pintura verosímil y acertada de los caractéres, podrán ser suficientes para hacer intachable la forma de un drama; pero su perfecta estructura no puede bastar para hacerlo bello; necesita además de la expresion, de la vida, de la converjen-

Biblioteca Nacional de España

cia admirable de los personajes y de los incidentes al fin dramático, de la complicacion del nudo y del desenlace natural é imprevisto, del interés, en fin, proporcionado á la grandeza y elevacion de la idea del poeta.

Horacio nos dice, que puede un artista sobresalir en la representacion de las uñas, y en la imitacion en bronce de la flexibilidad de los cabellos, y malograr el conjunto, por no saber ordenar su composicion.

Faber unus et ungues,
Exprimet, et molles imitabitur ære capillos,
Infelix operis summâ, quia ponere totum
Nesciet. (Horacio, Arte poética.)

La belleza física, pues, que ya se expresa en la naturaleza, ya se traduce por el jénio en las obras del arte, depende de la expresion y vá dirijida directamente al corazon, proponiéndose solo conmoverle dulcemente; de modo, que de los dos elementos que envuelve todo fenómeno estético, el intelectual y el sensible, este es el preponderante, el que constituye el fin del artista, mientras que el primero solo es empleado como medio de llegar á alcanzarle.

Por el contrario; en la belleza que llamamos *intelectual*, el elemento intelijible impera de cierto modo sobre el sensible; este se halla al fin, pero no es el fin; la afeccion se regula por el juicio; no hay juicio, no hay sentimiento; y á mayor grado de desarrollo intelectual, mayor aptitud para sentir y apreciar esta belleza. Depende esto de que el autor del objeto bello, no se propone realizar un arte; sino satisfacer las exijencias de la ciencia; pero al presentársenos como sábio, se nos ofrece como artista; de tal modo está subordinado el arte á la ciencia y relacionado con ella.

El sábio propónese instruirnos, ofrecernos esos principios sencillos y admirables, que sirven de clave para la resolucion de los problemas mas vastos y complicados; y sin tener en cuenta el fin artístico, al presentarnos el ordenado cuadro de sus sistemas, desplégase á nuestra vista el maravilloso organismo de una nueva creacion que ostenta todos los caractéres de la belleza. Ciertamente que en esas profundas teorías en que se explican por Newton y Galileo las leyes que rijen el mundo, por Aristóteles y Platon las que gobiernan las intelijencias, por Linneo y por Cuvier, cuanto se refiere al mundo orgánico y por Descartes y Santo Tomás cuanto se refiere al de los espíritus, la belleza es de otro carácter mas austero, mas formal y mas grave; ciertamente, tambien habrá que separar cuanto pertenece á la verdad, bella por sí misma, de todo lo que depende exclusivamente del jénio creador, que inventa, descubre, enlaza y explica sus gloriosas conquistas del modo mas sencillo, mas sorprendente y mas magnífico. Artista, filósofo ó naturalista diríjense al espíritu, nos revelan su pensamiento y remontan al nuestro á una rejion en que se goza á la vez del placer de la utili-

Biblioteca Nacional de España

dad, que es el resultado de la verdad, y del placer de lo bello, que es la consecuencia de la grandiosidad y elevacion de los descubrimientos. Es preciso distinguir ambos placeres; porque por lo mismo que el uno no es el otro, el sentimiento de lo bello puede producirse independientemente del de la verdad absoluta: tal sucede en las poéticas creaciones orientales de las *Mil y una noches*, y en las aterradoras imájenes de los cuentos de Hoffman, ó en las fantásticas visiones de Ana Radchliff: en el mismo *Quijote*, sembrado de todo jénero de bellezas, la verdad absoluta falta, sin que la fábula debilite su interés, sostenido por un alto grado de verdad relativa. Compárese-le con la *Araucana*, donde la verdad histórica se enlaza con la verdad poética, y se hallará la diferencia que separa el placer de lo bello, del placer de lo cierto. Aristóteles, dice en su *Metafísica* (libro 1.º, pár. 1.º): "Todo los hombres desean naturalmente el conocimiento. Pruébalo el placer que les causan las percepciones externas, sobre todo las que se adquieren mediante el órgano de la vista, las cuales se ven animadas por sí mismas, sin ningun motivo de utilidad." Y Pascal, añade en sus *Pensamientos* (tomo 2.º, págs. 71 y 84.) "Ardemos en deseos de hallar un asiento firmo y una última base sólida para edificar sobre ella una torre que se eleve hasta el infinito...." "El hombre es una débil caña; pero una caña que sabe pensar. No es necesario que el universo entero se arme para aplastarlo; el vapor, una gota, bastan para matarle; pero aun cuando el universo lo aplastára, el hombre sería mas noble que lo que lo mataba, porque sabe que muere, mientras que el universo nada sabe. Toda nuestra dignidad consiste en el pensamiento." Por esto, no hay necesidad de que se nos demuestre la utilidad de la ciencia para amarla; sino que la amamos por ella misma y por el placer purísimo de saber. Véase por qué en los inventos mas prodigiosos de la mecánica, lo que nos conmueve y encanta no es la utilidad, sobre todo si somos ignorantes en las leyes de esta ciencia, sino la magnitud del problema intelectual que el espíritu ha resuelto, la sencillez del método, lo injenioso del organismo y la fecundidad del resultado.

No solo goza el alma, recorriendo el espacio florido, pero vago, de la poesía; tambien nos place ver, tocar y conocer lo real; por eso una curiosidad instintiva é imperiosa nos arrastra á la explicacion de los misterios; cierto dolor nos aqueja ante los esfuerzos inútiles, y un placer intenso y radiante nos invade, cuando nos alzamos ufanos con la conquista. La ciencia y la poesía tienen sus raices en el pensamiento humano.

Y si del órden intelectual pasamos al moral, encontrarémos un tercer jénero de bellezas que nos ofrecen las ideas de libertad, virtud y sacrificio: el placer que nos causan, es de otra especie distinta del que nos proporcionan las otras bellezas, que no es igual el gozo que experimentamos á la vista de una magnífica estátua de Fidias, ó á la lectura del sistema astronómico de Copérnico, que al contemplar la justicia de un Arístides ó el fiero sacri-

Biblioteca Nacional de España

ficio de Guzman el Bueno. Los placeres de la virtud parecen desprenderse de una esfera aun mas alta y aun mas pura; por eso cuando se mezclan á los de las otras bellezas, elevan al espíritu al mas alto grado de entusiasmo y de admiracion. Compárense los afectos que despierta en nosotros Homero, con los que excita la lectura del *Paraiso perdido:* los que emanan de la Vénus de Médicis, con los que se respiran contemplando las efigies de Montañés, ó los pensamientos que evocan en la mente los templos de Jano y de Júpiter Capitolino, con los que nos inspiran nuestras suntuosas catedrales góticas. Entre los objetos mas admirables, sin duda alguna, la virtud ocupa el lugar primero: la preferiríamos al jénio, si un verdadero jénio inspirado no fuera el que nos procura tan vivas y dulces emociones. Platon nos dice en el *Philebo.* "El placer de la ciencia no tiene mezcla; pero solo se halla al alcance de un corto número de hombres... Por encima de este placer verdadero y puro, se encuentran los que nacen de la templanza y todos los que acompañan á la virtud como el cortejo de una diosa."

Cuando el bien se oculta en nuestra propia conciencia, el gozo que se desprende de su contínua contemplacion, se llama *satisfaccion moral;* y si nuestra conciencia está manchada por el hálito ponzoñoso del vicio, el dolor constante que nos aqueja, toma las dos fases designadas con los nombres de *arrepentimiento* y *remordimiento.* Si por el contrario, somos los espectadores de la accion buena, experimentámos un sentimiento de admiracion y de viva simpatía hácia su autor; y si la accion es mala, el sentimiento es de indignacion y antipatía: aquel, trúcase en reconocimiento y este en resentimiento, cuando hemos sido nosotros el objeto del beneficio ó de la injusticia. Esto demuestra la estrecha armonía que estableció el Creador entre el espíritu humano y la virtud divina.

David Hume añade, que "La disposicion mas favorable para la dicha es el amor á la virtud, que nos hace interesarnos por la sociedad, prepara nuestros corazones contra los embates de la fortuna, modera nuestras pasiones y nos hace hallar placer en vivir por nosotros mismos." "Los Santos, dice Pascal; tienen su imperio, su lustre, su brillo, su victoria, y no tienen necesidad de las grandezas carnales ni espirituales... Ellos son vistos por Dios y los ángeles, nó por los cuerpos ni los espíritus curiosos: Dios les basta. Arquímedes sin brillar, sería hoy objeto de la misma veneracion: él no ha dado batallas á la vista; pero ha dado sus inventos á los espíritus... Jesucristo sin bienes y sin ninguna produccion de ciencia al exterior, está en su órden de Santidad. No ha proporcionado inventos, no ha reinado; pero ha sido humilde, paciente, santo, santo, santo, como un Dios terrible para los demonios, sin ningun pecado. Oh, con cuánta pompa se ha aparecido y con qué prodijiosa magnificencia, á los ojos del corazon que ven la sabiduría!... Todos los cuerpos, todos los espíritus y todas sus producciones juntas, no valen el menor movimiento de caridad: este es de un órden infinitamente mas elevado."

Biblioteca Nacional de España

Considerando ahora las diversas formas con que la belleza se nos presenta, podemos dividirla en *actual, ideal* y *absoluta.*

La belleza *actual* que otros llaman *real*, y á la que nosotros no damos este nombre porque concedemos la misma realidad ó verdad que á esta á la ideal y á la absoluta, es aquella que presentan la naturaleza y el hombre: abraza, pues, todas las bellezas físicas, intelectuales y morales, en tanto que se expresan por medio de objetos reales, particulares y determinados, bien producidos en el universo por la mano omnipotente de Dios, bien ejecutados en el terreno del arte por la diestra mano del hombre.

Los colores, los sonidos, las figuras, los movimientos, el ritmo, la magnitud, son los elementos sensibles de estas bellezas; los cuales, dócilmente combinados bajo el poder del pensamiento creador y sirviendo como fieles intérpretes de una idea grande y magnífica, constituyen ese jénero de belleza que se llama *actual*, y que se ostenta y desarrolla bajo la accion de nuestros sentidos.

Dos son, las esferas en que se ostenta la belleza actual; la naturaleza y el arte; ó lo que es lo mismo, dos son sus fuentes inmediatas; Dios y el hombre. La naturaleza, como decia Platon, ha sido hecha por el molde de las ideas; y su hermosura emana del Ser Omnipotente, que quiso reflejar su belleza absoluta en los séres que concibió su intelijencia infinita y que realizó su voluntad creadora. El arte, como producto del poder y de la ciencia del hombre, brilla tambien con luz que emana del jénio y del trabajo del espíritu humano, imájen y destello de Dios mismo. Ambas fuentes son igualmente respetables y ambas dignas de estudio; las dos por otra parte se hallan íntimamente relacionadas, con esos lazos misteriosos y sublimes que hacen á la razon del hombre semejante á la razon de Dios. Por eso la naturaleza, sirviendo primero de modelo y mas tarde de punto de partida, contiene en sí gran parte de los elementos que recoje y aprovecha la humanidad. Hay sin embargo entre el mundo y el arte notables diferencias: aquel contiene en sí y manifiesta de un modo constantemente idéntico ciertos principios que sirven de fundamento á este último; y el arte revela de un modo reflexivo y gradual los estados progresivos de ese poder creador y libre que se siente, se conoce y se posee á sí mismo: la naturaleza habla el mismo lenguaje desde el oríjen de los tiempos; el arte, de fecha mas reciente, cambia de ideas de siglo en siglo y de pueblo en pueblo, y por tanto despliega á cada paso nuevas formas de expresion. Véase por qué hemos empezado el estudio de lo bello, por el exámen de la naturaleza, para venir despues á terminar en el arte.

Pero si las obras de este pueden referirse, como ya realizadas por el hombre, á la primera forma de belleza actual, por la facultad que las enjendra, por la índole del pensamiento que preside á su formacion y por la idea que expresan ya terminadas, corresponden á la que hemos llamado belleza *ideal.*

Biblioteca Nacional de España

Por encima de la belleza natural, se halla otra segunda forma de belleza que tiene su oríjen inmediato en el hombre; esto es, en las facultades intelectuales por las que el espíritu se libra de cuanto en él hay de individual, concreto y determinado, y se lanza á la esfera de lo jeneral puro, de lo abstracto y absoluto. Por eso Cousin dice acertadamente en sus *Primeros ensayos de Filosofía*, que lo ideal es la negacion de lo real; pero que no por ser una negacion, es una quimera; sino la realidad de una idea: lo ideal, es lo real, menos lo individual.

Si tenemos en cuenta que á la receptividad del hombre, facultad que le basta para sentir la belleza natural, se añade la facultad de reproducir y el instinto de imitacion, fácilmente comprenderémos cómo estas actividades han dado oríjen á un nuevo órden de fenómenos que constituyen el imperio del arte. Y ya supuesta esta potencia, reproductora primero, modificadora luego, y creadora al fin, comprenderémos tambien cómo en la mente se enjendra ese tipo ideal que se propone el hombre realizar, que corrije y modifica incesantemente, y cuyo trabajo de contínua recomposicion, no termina nunca. Considerado el ideal como un tipo formado por la abstraccion rápida é inmediata de lo jeneral y absoluto, embellecido por la imajinacion poética y coloreado y vivificado por el sentimiento, se nos ofrece en las entrañas del pensamiento humano como un progreso hácia el punto culminante de lo bello, que divisa el jénio en los horizontes dilatados que le permite descubrir su inspiracion. Considerado por el contrario en cada grado ó paso que dá por la senda que le conduce á lo perfecto, el ideal aparece como la mas cabal y exacta identificacion de la idea ó tipo concebido en la mente, con la forma; ó como la transfusion de la forma creada, con la idea que le sirvió de molde ó modelo.

La naturaleza tambien nos ofrece su ideal: ella tambien camina progresivamente desde los elementos mas sencillos y mas materiales, á los mas complicados é intencionales; ella tambien, avanzando desde el mundo inorgánico al hombre, procura alcanzar esa meta grande y elevada, donde la forma intenta hacerse digna del pensamiento; y de este modo el universo se esfuerza por expresar con toda su profundidad y extension la idea de su Creador, que rebosa y se derrama de él, no pudiendo ser contenida ni en el tiempo ni en el espacio.

Pero este ideal de la naturaleza no es el mismo del arte. Dios, no ha querido revelar al hombre todo su pensamiento creador; antes bien solo ha querido provocarle, inspirarle, ofrecerle un bosquejo, mostrarle el camino, impulsarle por él, y dejarle que avance libremente desde la copia al orijinal, desde la idea pequeña á la idea grande, desde la naturaleza al arte, desde la humanidad, en fin, á Dios. Por esta razon, el ideal de la naturaleza no es perfecto, ni se corrije sin cesar, ni es constante en su aparicion: mas bien aparece como un incidente feliz ó como una luz que brilla un

Biblioteca Nacional de España

instante, para mostrar al espíritu humano un camino difícil ó una senda perdida: por el contrario, el ideal humano es el norte fijo del artista; la humanidad hace de él su fin exclusivo, procura defenderlo de las tristes condiciones de lugar y tiempo, y legarle á la admiracion de todos hasta la consumacion de los siglos.

Difiere, pues, lo natural de lo ideal, en que aquel se expresa en los objetos de la naturaleza y cae bajo el dominio de los sentidos, mientras que este solo puede ser concebido, pensado, soñado: el entendimiento lo apercibe, lo transmite á la imajinacion y al corazon, y al ejecutarlo el brazo, adquiere como fenómeno externo las condiciones de lo actual, si bien refleja siempre el grado de idealidad que corresponde al pensamiento que expresa. La esfinje de Homero, el Fáusto de Goëthe y el Quijote de Cervantes, tienen en sus poemas formas concretas y determinadas; pero estas revelarán hoy los tipos ideales que concibieron aquellos jénios al escribirlos, y que palpitarán siempre bajo sus pájinas.

Dádos el perfecto paralelismo y las profundas analojías entre lo natural y lo ideal como fases diversas del desarrollo de la belleza, busquémos el principio generador de esta armonía entre las obras de Dios y las producciones del hombre. Por mas que las obras de la humanidad no presenten los caractéres de estabilidad y generalidad que las leyes de la naturaleza, es innegable que el arte tiene principios fijos y leyes inquebrantables que, léjos de hallarse á merced de los caprichos ó de la inconstancia de los hombres, se imponen á su intelijencia y á su voluntad: estas facultades, aunque libres en la forma y modo de cumplir tales prescripciones, se ven forzadas á servir de instrumentos particulares de esos principios y leyes, como siempre que se trata de las condiciones fundamentales de la vida.

Ahora bien, estas leyes generales y fijas, que tanto imperan en la naturaleza como en la rejion del arte, necesariamente tienen su oríjen en una esfera superior á ambas, donde la una y la otra beben sus inspiraciones y á la que procuran remontar su vuelo; en la que principian y á la que conducen. Esta esfera, igualmente superior á la naturaleza y al arte, es la idea absoluta de lo bello; es decir, está en Dios. Dios preside al desarrollo de toda belleza; por sí mismo la esconde en el fondo de los séres, y la estampa en sus formas; por sí tambien la graba en el alma, la deja sentir en el corazon y concebir al entendimiento; la hace amable, grata, deseable, y la dá en fin ese carácter fenomenal que la hace posible con relacion al poder humano, imitable y perfectible en el órden de la creado. Entiéndase bien, que colocando en Dios el principio de toda belleza, no querémos despojar á los objetos de la que realmente poseen: los objetos naturales, el alma misma son bellos con independencia *inmediata* de Dios, que siendo causa de su belleza, y belleza suprema en sí, no encierra en sí todo lo bello, sino que á mas de su infinita belleza, existen séres dotados de una belleza real: á semejanza del

Biblioteca Nacional de España

espíritu humano, que despues de haber comunicado cierto grado de su misma belleza á sus propias obras, permanece bello en sí, sin despojar por eso á sus producciones de la belleza que acertó á darles. De esta manera, vendrémos á conocer, que lo bello, como lo verdadero y lo bueno, no existen solo en el Creador; sino tambien en las creaturas; ni tienen un valor exclusivamente absoluto, sino tambien relativo: quiere decir, que con los caractéres de infinitas, absolutas y eternas, la belleza, la bondad y la justicia, solo residen en Dios; pero quitándoles estos caractéres, y dándoles los de limitadas, relativas y perfectibles, las hallarémos realizadas en el órden fenomenal y perecedero, aunque referidas al principio de donde emanan.

Concediéndole aquellos caractéres, la belleza suprema reside en Dios, y como acabamos de decir que todo lo relativo y vário se refiere á lo absoluto y único, Dios es el principio de los tres órdenes de belleza física, intelectual y moral que hemos estudiado bajo sus dos modos de ser *actual* é *ideal* y que vamos á concluir de estudiar bajo su tercera forma de belleza *absoluta*.

Siendo Dios lo bello por excelencia, la fuente inagotable de toda belleza, y el tipo infinitamente perfecto que quiere revelar la naturaleza y se propone alcanzar el hombre, satisfacen su idea por sí sola las triplicadas exijencias del entendimiento que le concibe, de la imajinacion que le busca, y del corazon que le ama. Para el primero, Dios, significa la idea mas alta, mas grande y mas profunda; magníficas dimensiones del infinito; para la segunda, Dios es el tipo mas encantador, mas admirable y mas asombroso; májicas dimensiones tambien de los hermosos cuadros en que la fantasía dibuja sus imájenes; para el tercero, Dios es el objeto mas amable, mas dulce y mas puro; suaves y perfumadas dimensiones del alcázar que el corazon construye para la felicidad. El pensamiento se abisma en la grandeza de la idea divina; la imajinacion se pierde en la espiritualidad del éxtasis, y el corazon se anega en el piélago inmenso de su ardiente amor.

Dios se aparece, pues, al alma intelijente, incomprensible, justiciero y terrible; á la imajinacion, invisible, inmenso é infinito; y al sentimiento, misericordioso, amante y santo. Estos atributos excitan en el espíritu un órden de afectos que empieza en la tierna melancolía y concluye en el cruel espanto. Dios, es á la vez la palabra clara y sencilla que resuelve todas las cuestiones, la luz que esclarece todas las dudas, la medida que todo lo ordena, la clave de las ciencias y la vida de las artes; y por otro lado, el enigma impenetrable que nos hace ver nuestra impotencia, el principio desconocido con que lucha la razon, el fantasma que no logra deshacer la soberbia, la ley de la vida y la esperanza de la muerte. De este modo responde Dios, como un eco sublime que parte del infinito, á las voces de nuestro *ser* limitado, y á los gritos de nuestro *no ser* miserable; y mientras vivimos, Dios vive en nosotros, en la idea del infinito, y en el sentimiento de la inmortalidad; y cuando morimos, vamos á vivir en Dios, en el pensamiento de su crea-

Biblioteca Nacional de España

cion y en el sentimiento de su misericordia. ¿Cómo no ver en Él, por tanto, lo que nos eleva y nos abate, lo que nos admira y nos aterra, lo que nos halaga y nos extremece? Así el Ser absoluto, en quien la forma desaparece, y el pensamiento se ostenta solo, poderoso, vivo, inmenso y eterno, se concibe como el tipo ideal perfectísimo de una belleza infinita, independiente de toda condicion pasada, presente ni futura, creadora é increada, fuente sin oríjen y manantial sin fin de toda otra belleza natural ó humana, actual ó ideal.

Séanos permitido para terminar, traducir el siguiente pasaje de *El Banquete*, en que Diotima pinta á Sócrates la belleza absoluta.

"Belleza eterna, no enjendrada ni perecedera, exenta tanto de decadencia como de acrecentamiento, que no es bella en parte ni en parte fea, bella solo en un tiempo, ó en un lugar, ó bajo cierto aspecto, bella por este concepto ó por el otro: belleza que no tiene forma sensible, ni un rostro, ni manos, ni nada corpóreo; que no es tampoco tal pensamiento ó tal ciencia particular; que no reside en ningun ser diferente de él mismo como un animal, ó la tierra, ó el cielo, ó cualquiera otra cosa; que es absolutamente idéntica é invariable por sí misma; de la cual participan todas las demás bellezas, sin que por eso, el nacimiento ó la destruccion de estas la disminuyan, ni la aumenten, ni la produzcan el menor cambio...

"Para llegar á esta belleza perfecta, es preciso empezar por las de aquí abajo, y, fijos los ojos en la belleza suprema, remontarse sin cesar hasta ella, pasando, por decirlo así, por todos los grados de la escala, de un solo cuerpo bello á dos, de dos á todos los demás, de los cuerpos bellos á los sentimientos bellos, de las bellas impresiones á los bellos conocimientos, hasta que de unos en otros conocimientos, se llegue al conocimiento por excelencia, que no tiene otro objeto que lo bello en sí mismo, y que se acaba por conocerlo tal como él es en sí.

"¡Oh, mi querido Sócrates!... lo que puede dar precio á esta vida, es el espectáculo de la belleza eterna... ¡Qué destino sería el de aquel mortal á quien fuese dado contemplar lo bello sin mezcla, en toda su pureza y sencillez; no ya revestido con esas carnes y esos colores humanos, y con todos esos vanos adornos condenados á perecer; á quien fuese concedido el mirar frente á frente, bajo su forma única, la belleza divina!..."

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO V.

Grados de belleza.—Sublimidad.—Si lo sublime se funda sobre los mismos elementos de la belleza.—Caractéres que distinguen al sublime en la naturaleza.—Cómo debe entenderse la magnitud, en los objetos y fenómenos naturales.—Relacion de la forma, con la idea, en los objetos sublimes.—Si el mundo orgánico expresa la sublimidad.—Sublimidad moral.—Análisis psicolójico del fenómeno de lo sublime.—Efectos del sublime sobre el espíritu humano.

Hasta aquí hemos considerado á la belleza en jeneral, sin descender á los grados: es cierto que la belleza, así estudiada bajo todas sus fases, encierra el fenómeno estético mas importante, al mismo tiempo que el mas frecuente y ordinario; pero ni es el único, ni dejan por eso de brillar los otros grados tanto en la naturaleza como en el arte, tanto en el órden físico, como en el intelectual y moral.

Si la medida para apreciar los diferentes grados de belleza, fuera el grado general de cultura á que puede elevarse el espíritu humano bajo el triple aspecto de ser sensible, intelijente y moral, de modo que pudiéramos tomar por tipo la aptitud ó el poder de la humanidad, para sentir ó producir lo bello, podríamos señalar tres grados á la belleza: en el primero colocaríamos aquellos objetos que quedan por bajo de tal medida y que podríamos llamar *graciosos*; en el segundo los que colman la medida, que serán los propiamente *bellos* y en el tercero los que la traspasan, que llamaríamos *sublimes*. Aquellos objetos de la naturaleza ó del arte, que permanecen debajo de la línea de lo que puede ejecutar el hombre; aquellos séres naturales que pueden ser fácil y exactamente imitados y contrahechos; aquellas obras que no agotan la fuerza del pensamiento humano, y que bajo otro concepto, juzgados por los efectos que producen en el alma, son fácilmente entendidos, suavemente sentidos, y perfectamente ejecutados, son los que llamamos graciosos. Los acojémos con una sonrisa, nos complacémos dulcemente con su

Biblioteca Nacional de España

posesion; pero ni apuran nuestra admiracion, ni agotan nuestros afectos, ni nos esforzamos por alcanzarlos. Las labores de la mujer, los juegos del niño, una azucena, una lira, un trípode, una paloma, una balada, una sonrisa, un jesto, alguna de esas virtudes amables y lijeras, fugaces pero perfumadas como el aliento de la violeta, tales como la inocencia, el pudor, la induljencia, etc., son ejemplos de objetos graciosos.

La belleza propiamente dicha, aparece ya en aquellas obras mas elevadas, que permaneciendo aun á nuestro alcance, y siendo comprendidas despues de un esfuerzo mayor ó menor, satisfacen al par que admiran al entendimiento, y llenan al par que entusiasman el corazon.

Las ondulantes líneas de las montañas, las plateadas aguas del lago, los monumentos armoniosos de la antígua Grecia ó el tallado arco romano, el órden regular de un libro de jeometría ó de un tratado de historia natural, los cantos de Safo ó los suspiros del Petrarca, la virtud del amor, el sentimiento de la justicia, el respeto al deber, la aficion al trabajo, son modelos claros de objetos bellos.

Pero hay además otra multitud de objetos de formas grandiosas sin ser desproporcionadas, vagas sin dejar de ser perceptibles, imponentes, sin que por eso sean repugnantes ú odiosas; en ellos el pensamiento que presidió á su formacion y que allí anidaba, se crece, rebosa, traspasa la forma y se alza impetuoso, arrastrando consigo al espíritu que lo contempla, hasta las alturas de lo infinito. Estos objetos son los que llamamos *sublimes*. Esas innumerables moles de fuego que brillan y ruedan sobre nuestras cabezas, y esos vastos sistemas que explican su curso ó fijan su posicion y sus dimensiones: esas altas montañas sobre que descansa el cielo, y esas pirámides ejipcias que taladran las nubes: esas tempestades que nadie describirá como Virgilio, y esos tormentos que nos pintó con colores indelebles la inspiracion del Dante: en fin; esas virtudes preciosas, admiracion y orgullo de la humanidad, el heroismo de Numancia, la piedad de San Hermenegildo, la lealtad de Perez de Guzman y la caridad de San Vicente de Paul, son modelos admirables de objetos sublimes.

Estudiémos ahora este nuevo fenómeno detenidamente.

La palabra *sublime*, *sublimis* en latin, ὑψηλὸς en griego, significa tanto como *elevacion*; pero como si aplicamos esta palabra á los objetos, la sublimidad vá á venir á ser *aquello que está muy elevado*, y esta interpretacion no conviene desde luego á la jeneralidad de los fenómenos, es menester advertir que en tal sentido la palabra *sublime* se refiere al sentimiento que es ciertamente *lo que se enaltece y agranda*, en tanto que el objeto es aquello *que ensancha y eleva* al sentimiento.

En efecto, coloquémonos sucesivamente ante un objeto bello y otro sublime, y comparémos nuestras impresiones: sean la Diana griega, y el grupo de Laocoonte: contemplando la primera, nuestro espíritu se fija en ella con

Biblioteca Nacional de España

cierta complacencia, con cierto deléite, sin mezcla de terror; los ojos la recorren, dejándonos percibir todos los detalles, el pensamiento admira la acertada armonía de sus partes, al par que abarca y penetra la idea del artista; la imajinacion, en fin, al recordarla, nos la retrata de un modo fiel y preciso: el alma goza tranquilamente y se halla á gusto ante la Diana cazadora. Situémonos ahora delante del grupo de Laoconte; el corazon se conmueve de muy diferente manera, todavía goza, pero como se goza al comprender toda la magnitud de un dolor; todavía la mirada abarca al objeto, pero el pensamiento del artista, traspasando la piedra, nos arrebata en breve á otra rejion, donde la forma se olvida por atender á la idea: y la idea no tiene límites, se pierde en el infinito y hunde en él al espíritu asustado: esta situacion del alma, como ser pensador, viene naturalmente acompañada de un profundo abatimiento, del dolor que nos causa la conciencia de nuestra pequeñez, ó del espanto que enjendran la magnitud del poder creador y la impotencia nuestra para luchar contra él, ó perseguirle al infinito.

Multipliquémos los ejemplos y se multiplicarán las pruebas de las diferencias entre los dos sentimientos. Comparad una pradera esmaltada de flores, con el aspecto de una montaña inaccesible, cuya base golpea el océano irritado; el apasionado canto de una voz arjentina, con los austeros acordes del órgano de San Pedro; una oda de Fray Luis de Leon, con uno de esos poemas indios de doscientos mil versos, en que se pintan con el vário colorido de lo gracioso y lo patético las hazañas de los dioses. Comparad y de seguro hallaréis que las emociones son muy diferentes.

Pero á pesar de estas diferencias, lo bello y lo sublime son fenómenos opuestos, ó se apoyan por el contrario en unos mismos elementos? Opinan algunos que el antagonismo es tan marcado y profundo, como que se desprenden estos fenómenos, de dos principios contrarios de nuestra naturaleza, tales como el amor y el espanto. Pero aunque no sería difícil concebir cierta rara alianza entre estos dos afectos, y mucho mas si se tiene en cuenta, que el espanto no viene nunca solo en el sentimiento de lo sublime, sino mezclado con la admiracion mas profunda por un lado, y con el abandono, en cierto modo agradable, con que nos entregamos á él por otro, hay además una segunda opinion contraria, que supone á lo sublime de la misma naturaleza que lo bello, sin otra diferencia que la del grado.

Por nuestra parte, nos parece que el sentimiento de lo sublime se apoya, no solo sobre los elementos mismos de la belleza algo mas graduados, sino tambien sobre otros nuevos que vamos á descubrir. Por lo que hace á la primera parte de nuestra afirmacion, es indudable que si el placer de lo bello es independiente de toda condicion extraña, el sentimiento de lo sublime, siendo mas poderoso y elevado, no podría someterse al apetito de la carne, ni al pensamiento utilitario, ni á un principio de conveniencia: y que si aquel tiene por carácter esencial el bastarse á sí mismo, éste, con mucha

Biblioteca Nacional de España

mas razon, ni puede compartir su dominio sobre el corazon con ningun otro afecto, ni consiente que pueda otra idea distraer un instante al entendimiento de la contemplacion de lo infinito. Por lo que hace al juicio que acompaña á la impresion de lo sublime, tambien parece claro que tiene los mismos caractéres de universalidad y necesidad que nos presenta el juicio de la belleza: porque á medida que la impresion nos domina mas y la idea sublime se impone con mayor fuerza, con mayor afan y mas firme conviccion, imponemos tambien á los demás nuestros afectos y opiniones. Por otra parte, si la belleza ofrece dudas y dá lugar á cuestiones por hallarse en cierto modo sometida á condiciones individuales, tales como diferentes culturas, diversos temperamentos, muy variadas educaciones, gustos muy distintos, séxos, climas, usos, creencias, etc., lo sublime, por el contrario, borrando todas estas diferencias y saltando por encima de las diversas condiciones de los individuos, se impone á todos con la misma fuerza, habla á la humanidad entera un solo lenguaje, y se deja sentir de un modo rápido y violento; y como por otra parte, lo sublime es poco comprensible ó incomprensible del todo, los grados distintos de penetracion intelectual que podian ser una causa de diferencia, tampoco existen. Véase por qué, pudiendo ser muy diversos los juicios y aun la índole de los sentimientos que excita la música en el salvaje, la mujer, el rústico y el artista, deben unirse sus espíritus en una emocion comun, ante el aspecto de una erupcion volcánica, ó de una pavorosa tempestad.

Convengamos, pues, en que hasta aquí los mismos elementos se hallan en la sublimidad que en la belleza; pero ¿no habrá algunos otros? Esto es lo que vamos á averiguar, empezando por descubrir los caractéres que distinguen al sublime en la naturaleza.

El primero de ellos es la *magnitud*; porque es indudable que un objeto de pequeñas dimensiones podrá ser gracioso, ó cuando mas bello; pero nunca magnífico ni sublime: un pequeño jardin caprichosamente formado, puede ser gracioso; una verde pradera esmaltada de pintadas flores y habitada por canoros pajarillos, es bella; un bosque inmenso é impenetrable, cuyo enmarañado laberinto solo llegaron á conocer las fieras que rujen en su espesura, es un objeto sublime. Y es tal la fuerza con que se impone al espíritu la magnitud, que basta esta condicion para trocar lo desagradable y feo, en admirable y sublime: tomad una araña y haced de ella uno de esos mónstruos marinos que se llaman pulpos, de descomunal tamaño: dad á un escarabajo la estatura de un elefante, ó á un enano las dimensiones del Coloso de Rodas, y el aumento de volúmen habrá trocado el desden en admiracion y la repugnancia en cierta complacencia.

Pero es preciso advertir que esta magnitud no es menester que sea absoluta; porque entonces resultará ser mas sublime el objeto que sea mas grande, y mas digno y elevado aquel arte que pueda dar á sus producciones mayor tamaño: sino que se trata de una magnitud relativa. De esta ma-

Biblioteca Nacional de España

nera se concibe que el Mercurio griego sea mas bello que el Leon de Atenas; y la catedral gótica, mas sublime que la pirámide ejipcia ó que el monte Blanco; y el *Stabat mater* de Rossini, mas sublime que los Hugonotes de Mayerbeer; y la Raquel de Huerta, mas sublime tambien que el Don Cárlos de Schiller. Asimismo, si la sublimidad se hace depender de la masa ó cantidad del objeto, la arquitectura será la mas bella de las artes y la naturaleza mucho mas sublime que los productos del jénio humano. Esto no puede ser así: ni la sublimidad puede medirse por metros, ni la magnitud apreciarse por la cantidad de materia: al juzgar á los objetos sublimes de un modo rápido, irreflejo, pero terminante y seguro, no solo los referimos á su tipo ó clase, sino que calculamos su medida por la grandeza ó elevacion de la idea que les dió el ser y que se oculta bajo sus grandes dimensiones. Solo así podemos llamar sublimes á las pirámides de Ejipto, consideradas como obra humana: y sublime al Júpiter Olímpico, comparado con otras esculturas del mismo órden, y sublimes, en fin, las concepciones de Shakespeare con relacion al arte dramático de su tiempo, y á las creaciones del espíritu humano. El sublime, pues, no puede ser objeto de cálculo racional ó matemático; sino fenómeno de apreciacion espontánea, inconsciente, repentina y puramente estética.

Conviene advertir tambien, cuál de las tres dimensiones juega un papel mas importante en la sublimidad ó como debe entenderse la magnitud para que excite ese sentimiento de admiracion y terror, que caracteriza al sublime cuando se le considera en el alma. Si atendiéramos á la etimolojía de la palabra, es indudable que la magnitud debería tomarse por la elevacion, y en tal hipótesis, el objeto mas alto sería el mas sublime; no habría otros que pudieran compararse con esas empinadísimas montañas cuyas cumbres, cubiertas de un blanco manto de eternas nieves, parecen horadar la cóncava techumbre del cielo: ni serian posibles los altos grados de sublimidad en esas bellas artes cuya elevacion, es sin embargo tanto mayor, cuanto menos corpóreos, y por tanto mas reducidos en dimensiones, son sus medios de expresion: tales son la pintura, la música y la poesía. Menester, es pues, entender la magnitud de otro modo, trasladarnos de la altura á la profundidad, y aun así, no aplicarla solo en un sentido material, sino entender por mas profundo, lo que revela mas fuerza ó entraña un pensamiento mas poderoso. Con esta interpretacion se comprende fácilmente, por qué nos parecen sublimes, la vasta extension de un desierto, cuya misma aridez y soledad ahondan los melancólicos pensamientos que hacen brotar en la mente, y el cristal inmenso de la mar tranquila, que refleja en el alma el pensamiento de lo infinito; y porque tambien, cuando á tales espectáculos se mezclan el movimiento y la fuerza, cuando el Simoun levanta en Sahara el impetuoso oleaje de ardiente arena, ó los encontrados vientos alzan en espumosas montañas las saladas ondas del rugiente Océano, porque entonces aumenta la sublimidad

Biblioteca Nacional de España

de tales objetos. La profundidad de la expresion presta su poder conmovedor al colosal leon de Cheronea: y el movimiento y la intencion de las notas musicales, dan á la Ifijenia de Gluck, cierta superioridad sobre la de Racine.

El sonido y el movimiento, expresan en la naturaleza como en el arte, cierto principio poderoso y enérgico que el pensamiento humano interpreta como manifestaciones de la vida, palpitaciones de los séres misteriosos que pueblan el mundo, aliento impetuoso del espíritu que anima las creaciones del jénio. El rujido de los mares, el ronco bramar del viento, los hondos quejidos del volcan hirviente, y cualquier otro sonido grave, prolongado y profundo, concurren sin duda á producir los notables efectos del sublime. Así en el arte, los bélicos sonidos de las cornetas, el lánguido suspirar de las liras y las graves notas del órgano, aumentan la belleza de las poesías, y elevan hasta la sublimidad los admirables efectos de la trajedia.

Pero como la magnitud no basta para caracterizar lo sublime, veámos ahora el papel que juega la forma en la sublimidad natural.

Siempre la figura considerada en sí, parece ser la encargada de la mas fiel expresion del pensamiento; como cuerpo ó vestidura suya debe darlo á entender por entero. No sucede así con la magnitud, la elevacion ó la profundidad, que solo traducen ciertas propiedades del pensamiento mismo; mientras que la forma lo expresa por completo, procurando dar á todos sus elementos la disposicion mas adecuada á la importancia estética de la idea jeneradora. Por eso en los objetos bellos, la forma aparece adornada de los caractéres de regularidad, unidad, proporcionalidad, conveniencia y armonía, en tanto que en los sublimes vienen acompañados de cierta irregularidad que aturde, de cierta indeterminacion y vaguedad que abruma y pasma, y de cierto desórden que espanta y yela. Encerrado perfectamente el pensamiento creador de lo bello dentro de su forma propia, se limita esta á dejarle ver como por una clara transparencia; mientras que en el fenómeno sublime, escapándose la idea de su envoltura, se ostenta y flota sobre él, envolviéndole en su magnificencia, tan espléndida como incomprensible. La forma, que parece prestarse dócil á expresar todo lo grande, con tal que sea claro é inteligible, se resiste á contener lo que resulta oscuro y enigmático: y el espíritu humano, abatido ante lo incomensurable, y herido ante lo incomprensible, acostumbrado á explicar y á dominar las obras humanas, no vacila en penetrar en las rejiones pueriles y fantásticas de la supersticion, para atribuir lo sublime al poder misterioso pero tremendo de los séres sobrenaturales. Así se explican las creencias profundas en esas potencias misteriosas, personificadas en Júpiter tonante, Neptuno irritado y Eolo impetuoso; así se explican tambien por la indignacion ó la cólera de los dioses, el rayo que desgaja las nubes y el trueno que retumba rodando por el espacio; y así se explican, en fin, por inspiraciones del cielo ó por la asistencia de divinidades especiales, esas obras

Biblioteca Nacional de España

maestras que sintetizan el saber de un siglo ó el valor de muchas generaciones, eternos modelos de la humanidad y perpétua razon de la admiracion y el culto que rendirán al jénio las naciones futuras.

Segun que el espectador se deje llevar de la contemplacion de la forma, grande, elevada y profunda en lo sublime, pero siempre limitada y finita; ó, prescindiendo de ella, se abandone por el contrario, en alas del pensamiento infinito é ilimitado, á las impresiones que despierta su misma indeterminacion y vaguedad, así el sublime producirá diferentes grados de emocion en el alma. Un artista sobre el puente de un buque combatido por la tempestad, puede permanecer absorto en la contemplacion del sublime espectáculo que se ofrece á su vista; en tanto que los marineros, aturdidos por el miedo, no aciertan á obedecer las salvadoras órdenes del capitan, y en tanto que inmóvil sobre una roca de la costa, el físico mide con cierta tranquilidad la impetuosidad de los vientos ó calcula las leyes del rayo destructor. Vernet se amarraba á un mástil para admirar todo el tiempo posible la tremenda majestad de la borrasca; mientras un pecho supersticioso se extremecería de pavor ó moriría de espanto. Para resistir al sublime, es preciso tener un espíritu sublime; para imajinarle, ser un jénio; para comprenderlo, ser un Dios.

¶ Ya que hemos examinado los caractéres del sublime en la naturaleza inorgánica, veámos si se ofrece tambien en el mundo orgánico y si la sublimidad se extiende como la belleza desde uno á otro extremo del órden natural.

Es indudable que el mundo vejetal conserva aun todos los elementos de la magnitud, de la elevacion y de la profundidad que hemos encontrado en los espectáculos sublimes de la naturaleza inorgánica; porque si bien sus individuos no suelen alcanzarlos sin traspasar al menos la medida comun establecida para los de su tipo, el conjunto de todos ellos agrupados en desórden, su distribucion sobre la tierra en vastas selvas y enmarañados bosques, y su union á otros varios elementos naturales, como al fragor de la tempestad, á la elevacion y aspereza del terreno, al ruido de la catarata ó á la inmensa sábana de arena que los circunda á veces, acaban de imprimirles los caractéres de lo sublime.

Esas vírjenes selvas de la India habitadas por devoradoras fieras, esos cedros altísimos del Líbano, esos bosques poéticos descritos de un modo inimitable por Chateaubriand y que supieron inspirar á los pueblos primitivos sus cantos bélicos y sus fantásticos poemas, despiertan sin duda en el alma el sentimiento de la sublimidad.

¶ Pero á medida que ascendemos en la escala de los séres, los ejemplos se hacen mas raros. La naturaleza animal no alcanza las sorprendentes dimensiones del reino vejetal. Ya no existen tampoco esos séres monstruosos, cuyos restos fósiles suelen desenterrar los naturalistas; ni apenas, al hallarlos en los museos, podemos formarnos una idea clara de lo que fueron el

Biblioteca Nacional de España

plesiosauro, ni el megaterio, ni el ictiosauro: el avestruz, la boa, el leon, el elefante no bastan á excitar el sentimiento de lo sublime; y si alguna vez se despierta este en el alma, es porque á la magnitud se unen las ideas del poder, de la majestad ó de la fiereza. En los animales aparece un elemento nuevo que es por sí solo bello: este es el movimiento, el cual hace brillar y permite apreciar mejor los otros caractéres: pero en cambio, el sentimiento de terror que producen aquellos con su fuerza y ferocidad, sofoca en el alma todo principio de admiracion y le arranca la tranquilidad, que es condicion necesaria para poderse abandonar á las inspiraciones del sentimiento. Por eso el arte en la reproduccion de los animales, llega á alcanzar mejores efectos que la naturaleza misma; el gran leon moribundo de Lucerna y los otros dos leones griegos del Arsenal de Venecia, que pueden ser contemplados tranquila y minuciosamente, elevan al pensamiento á la concepcion del valor, de la fuerza y de la fiera majestad de estos animales.

En fin, si del animal pasamos al hombre, el sublime se puede decir que desaparece; el hombre tranquilo y en reposo, tiene tanto de gracioso, de digno, de bello, como poco de grande, de elevado y profundo: es preciso recurrir á sus actos, á sus pasiones, á la expresion de los santos afectos que pueden brotar de su corazon, á la de los pensamientos sublimes que pueden jerminar en su mente ó á la de las resoluciones heróicas que suelen enjendrarse en su conciencia y traducirse en actos que se consuman entre el aplauso universal, para hallarle majestuoso, grande y sublime.

El sublime moral, es el que se desprende de los actos humanos y se apoya en el principio de la libertad del hombre: su magnitud se mide por el pensamiento que lo inspira, por el sentimiento que lo vivifica y por la resolucion que lo produce. El hombre que lo realiza, aparece á nuestra mirada como un ser superior, animado por una inspiracion sobrenatural y arrebatado á otras rejiones por la misma fuerza del aliento extraordinario que en él se ajita. Le contemplamos con asombro, mudos de admiracion ó de espanto y concluimos por inclinarnos ante él con santo respeto, ó por lanzar contra su frente los rayos de nuestra indignacion. Sócrates y Cristo, Hipias y Neron, pueden servir de opuestos tipos de sublimidad moral.

Los efectos que el sublime produce en nuestra alma, son muy claros y notables: en primer lugar eleva nuestro espíritu á la concepcion dulcísima de las grandes virtudes, ó le hunde hasta el abismo en que se enjendran los nefandos crímenes: como consecuencia natural de estas opuestas direcciones que sigue el pensamiento, bien el corazon se llena de una pura alegría mezclada de un pesar profundo pero halagador, bien se siente combatido por una violenta indignacion unida á un vivo terror: en uno y en otro caso se nos figura que somos nosotros mismos los autores de tales hechos; y entonces la conciencia, proporcionándonos una alta ó terrible idea de nosotros mismos, ya se siente satisfecha de sí propia, ya huye de sí misma con horror, temiendo encontrarse á solas con sus fantasmas.

Biblioteca Nacional de España

Esas luchas crueles entre el amor y el deber, entre la vida y el honor, entre las pasiones y la virtud, entre el interés y la justicia, que despues de proporcionarnos un espectáculo admirable hasta en sus menores detalles, nos ofrecen el hermoso cuadro de la libertad triunfante y del deber cumplido, ó el repugnante y triste ejemplo de la personalidad humillada y el hombre esclavo, son claras muestras de sublimidad moral. Díganlo los pueblos que se inclinan con cierta veneracion ante Arístides y Lucrecia, Régulo y Dasas, Guzman y Doña María Coronel; y díganlo las jeneraciones que persiguen con su anatema los crímenes de Sila y de Mitrídates, de Neron y de Calígula, de Don Julian y de Duguesclin.

Siguiendo nuestro estudio comparativo entre lo bello y lo sublime desde su parte objetiva hasta el alma, donde se completa y termina, hallamos que en primer lugar, hay en este como en aquel, el elemento fatal de la sensacion: en segundo lugar aparece la intuicion, con la diferencia de que en ella el entendimiento no logra apoderarse por completo de la idea, por la razon sencilla de que tratándose de lo sublime, la idea no está como en los objetos bellos, toda ella en la forma. De aquí que la imajinacion, lanzándose en su seguimiento, se hunde con ella en las rejiones vagas del infinito, desde donde aparece mas clara la triste realidad de nuestra pequeñez, causa del dolor que envuelve el sentimiento complejo de la sublimidad, y del extremecimiento nervioso que solemos experimentar cuando nos vemos abandonados como lijera arista al oleaje imponente de lo infinitamente grande y poderoso. Únese á este terror y á esta pena, ese alto grado de admiracion que solemos llamar *pasmo* y que resulta de lo imprevisto; y á medida que el terror disminuye, porque la grandeza del corazon y la elevacion del pensamiento parecen acortar la distancia que nos separa de lo sublime, el principio de nuestra libertad, relajadas ó rotas las trabas de la primera impresion, se desprende de lo finito, pide fuerzas á la razon como sentido de lo absoluto, y se lanza en persecucion del pensamiento, hasta la causa primera de la sublimidad del objeto y de nuestra propia sublimidad. De este modo por encima de la forma y del pequeño mundo de los sentidos, el espíritu humano se encuentra y se absorbe en el pensamiento divino, que á su vista acaba de expresarse por medio de la naturaleza ó de las inspiraciones del jénio: la grandeza de estos objetos, sirve de medida á nuestra propia grandeza, y la ocasion de compararlas entre sí nos la presenta ese principio, el mas noble y profundo de nuestra naturaleza, que hemos llamado libertad, y que pone á la una frente á frente de la otra.

Finalmente; lo bello y lo sublime moral convienen tambien en su saludable accion sobre el espíritu. Ya indicamos que el artista al expresar la belleza debia proponerse como fin especial la moralidad: Platon sostenia que los artistas inmorales debian ser arrojados de la república como hombres perniciosos y despreciables; el mismo fin debe proponerse el sublime

Biblioteca Nacional de España

artístico, imitando en esto el efecto propio de la sublimidad natural. Esta como la belleza, pero con mayor fuerza, eleva al alma, la arranca del dominio de las pasiones y del poder tiránico del interés material, nos muestra el camino de todo lo que es noble y grande, y conduce á nuestro espíritu á la verdadera felicidad terrestre, que existe en el cumplimiento de la ley moral.

Emanados de Dios lo bello y lo sublime, conducen directamente los dos á la fuente inagotable de donde se derivan: por eso es menester en cierto modo compadecer á los antiguos que no vieron en el Océano algo mas grande que el alcázar de Neptuno y la gruta de Proteo, ni en sus furores otra cosa que la lucha de los tritones ó el bárbaro instrumento de la venganza de los dioses. El mar, la bóveda celeste, las altas montañas, los bosques impenetrables, el ardoroso desierto, despiertan en el corazon sentimientos misteriosos, ecos de relijion con cuyas blancas alas se eleva melancólica el alma á la contemplacion de la divina grandeza, sintiendo nacer en sí un vago deseo de dejar la vida para confundirse con Dios.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO VI.

Fenómenos estéticos contrarios á la belleza.—Naturaleza de lo *feo*.—Lo feo en la naturaleza, en el reino orgánico y en la humanidad.—Hechos anímicos que constituyen la parte psicolójica de este fenómeno.—Analojía y oposicion entre lo bello y lo feo.—Razon de ser de lo feo en la naturaleza.—Si es permitido usar de él en las artes.

Hasta aquí solo nos hemos ocupado de dos jéneros de fenómenos estéticos, producto de ciertos principios que juegan á la vez en los objetos y en el alma humana. Pero los elementos que dan lugar á la belleza ó á la sublimidad en los fenómenos, pueden hallarse combinados de diversa manera y excitar por tanto en el espíritu que los siente y los juzga, afectos y pensamientos diferentes; y como estas afecciones y estos juicios permanecen siendo independientes de toda causa, motivo ó fin extraños á ellos mismos, de aquí que deban considerarse como fenómenos estéticos y que sean declarados dignos de estudio, aunque no siempre ni en toda medida, dignos de imitacion. Nos referimos á lo *feo*, en que los principios de la belleza se hallan invertidos, y al *ridículo*, en que los términos se hallan combinados de un modo extravagante y caprichoso, pero nuevo é inusitado: tanto el uno como el otro nos parecen fenómenos interesantes y que deben ser tenidos en cuenta.

Empecémos por el estudio de lo feo, que si no es un trabajo ameno y simpático, no dejará por eso de ser instructivo y provechoso para nuestras investigaciones.

Habiendo definido lo bello, como *la armonía de la forma con la idea: en la expresion de la idea por la forma*, lo feo debe ser definido como *la falta de armonía entre estos dos elementos, reflejada en la expresion del uno por el otro*: porque resultando lo bello, no solo de la belleza la idea, sino de su fiel

Biblioteca Nacional de España

traduccion por la figura, el color, el sonido, etc., lo feo debe ser producido, bien por la monstruosidad misma del pensamiento, bien por la discordancia entre una idea mas ó menos bella y la deformidad de los accidentes sensibles con que se expresa.

De esta manera lo feo se nos aparece como la antítesis de lo bello, contrastando con este y oponiéndose á él como lo verdadero á lo falso, y lo bueno á lo malo. Luego veremos cuáles son los oríjenes de lo feo, y se acabará de comprender cómo es posible encerrar una idea bella en sí misma dentro de una forma fea, á la manera que un error puede encerrarse en un raciocinio lógico formalmente perfecto y un vicio tras una halagadora apariencia de virtud.

Es indudable, que lo feo es de la misma naturaleza que lo bello; que son fenómenos los dos puramente estéticos, y que por esta razon pueden contraponerse, de modo que cada cual de ellos excluya al otro y sea inconciliable con él. Es asimismo evidente, que los mismos elementos envuelve aquel que éste; y que ninguno de los dos admite esos principios extraños á ellos mismos, que han servido á algunos para explicar la belleza. Así, pues; ni el principio de inconveniencia, ni una razon de perjuicio, ni la idea de mal, ni la desproporcion, ni la variedad sin unidad ó la unidad sin variedad, pueden explicar lo feo. Concíbese fácilmente que un objeto sea muy útil y conveniente, muy bueno y proporcionado, y tenga además gran unidad ó mucha variedad, y sea sin embargo muy feo: es mas; quizás sea muy feo, precisamente por tener gran unidad ó ser muy vário, muy útil ó muy malo. Un sapo, ó una araña, pueden ser proporcionados y simétricos, sin dejar de ser feos; el gusano de seda y la ballena son útiles, al par que deformes; una planta, un fruto, una raiz, pueden ser cosas feas y saludables ó nutritivas á un tiempo. Por otra parte, el error y la mentira pueden encerrarse en las formas proporcionadas y regulares de la dialéctica, sin dejar de ser horribles; y el vicio ó el crímen pueden anidarse trás un exterior agradable, sin dejar de ser monstruosos. Menester es, pues, dejar libre á la fealdad como á la belleza, el campo puramente estético, sin mezclarle con ningun otro elemento que lo adultere, y cuyos efectos puedan ser confundidos con los que pertenecen exclusivamente á la fealdad.

Busquemos ahora ejemplos de lo feo en la naturaleza y en la humanidad, para analizar luego la parte psicolójica de este fenómeno.

Empecémos como hicimos en la belleza por el mundo universal ó inorgánico, asentando antes como un hecho innegable, que la naturaleza, tomada en jeneral, produce lo feo con mucha parsimonia, y aun lo confunde entre los detalles, ó lo oculta tras el tupido velo de un espeso bosque ó bajo las infinitas y movibles gasas de las ondas del mar.

En el reino inorgánico, como la idea se presenta de un modo vago, apenas puede haber discordancia entre ella y la forma; una perspectiva fea, es

Biblioteca Nacional de España

un panorama árido, escueto, pobre de detalles, pálido de colores, mudo y tranquilo: es decir, no feo, sino falto de belleza; y un objeto feo, es una cosa excepcional, insignificante, que parece huir de nuestra vista y en la que apenas fijamos la mirada. La razon de esto es sencilla; Dios ha hecho nuestra alma para la belleza, y esta para el alma; ha dispuesto nuestro espíritu para los placeres puros y desinteresados, esto es, para la felicidad, y ha hecho de la felicidad el camino que debe conducir hácia Él al espíritu humano; por eso, consecuente con este pensamiento, en vez de envolvernos en la fealdad, condenándonos á un suplicio, nos rodea de bellezas que nos lleven por el placer honesto y santo hácia nuestro fin ulterior. Por esta razon antes que el hombre abriese los ojos, el sol brillaba en el cielo esmaltando los prados, y antes que asentára su planta sobre la tierra, esta se adornaba con todas sus galas, y preparaba ordenada y convenientemente sus mas bellas decoraciones, sus mas dulces melodías y sus mas animadas y sorprendentes transformaciones.

Si del reino inorgánico pasamos al orgánico, lo feo acrece al par que lo bello, sin dejar de ser una excepcion que casi se pierde entre las innumerables bellezas. En los vejetales y animales, suele á veces la forma no acertar á expresar la idea, luchar con ella ó traducirla de una manera imperfecta y desordenada. Una planta es fea, cuando su fruto es insípido, ó su flor descolorida, ó venenosa su sávia, ó raquítica su estructura: un animal aparece asimismo horrible y hasta monstruoso, cuando su forma es desproporcionada, sus dimensiones excesivas, y sus caractéres especiales distan mucho de los del tipo general á que pertenece. Y nótese, que á medida que se asciende en la escala de los organismos y que la idea se revela mejor y mas completamente por la forma, por una parte, los séres deformes disminuyen; pero por otra, su fealdad se hace mas pronunciada; porque las discordancias son mas sensibles.

Llegamos al hombre, que es la mas bella de las creaciones divinas que conocemos, y en la que por lo mismo esa falta de armonía entre la idea y la forma, produce mas estragos y determina mayor fealdad, y no solo sus imperfecciones nos impresionan de un modo mas desagradable, sino que realmente la deformidad aumenta hasta lo monstruoso, á medida que el rostro humano desciende hácia el del animal, alejándose del de su propio tipo. Desde la raza blanca de los pueblos europeos, á la raza etiópica del Sur del Africa y de la Occeanía, hay una degradacion marcada por los mogoles, los americanos indíjenas y los malayos, la cual se expresa por la fealdad de la fisonomía, al par que por la perversion de las facultades estéticas, intelectuales y morales. Obsérvase en estos pueblos, que allí donde el clima se dulcifica y la condicion ó estado de los indivíduos mejora, los caractéres fisionómicos se aproximan al tipo europeo; esto quiere decir que el color y la belleza del rostro, son signos de ese progreso que las diferentes castas están llamadas á alcanzar.

Biblioteca Nacional de España

Veámos ahora los hechos psicolójicos que constituyen la parte subjetiva de este fenómeno.

Desde luego, se observa, que la impresion producida por lo *feo* es eminentemente desagradable; y si nos detenemos un poco á examinar la razon del disgusto que nos produce, tambien se conocerá que no emana de su oposicion inmediata á ningun interés de los sentidos, ni se refiere directamente á ninguna nocion intelectual y moral. Sin duda alguna podemos llamar feo, á todo aquello que se nos presenta como contrario á la moral y á la lógica, ó como opuesto á las leyes y necesidades de los sentidos; pero su fealdad es de otro órden, se desprende de otras consideraciones que no son puramente estéticas, y sobre todo hay cosas que son deformes y hasta monstruosas, sin que podamos llamarlas falsas, malas ni contrarias á los apetitos ni á los deseos. Un objeto puede parecernos feo, nó porque lastime la vista con sus colores rabiosos y discordantes, ni porque hiera el olfato con su mal olor, ó atruene el oido, ú ofenda al gusto; ni tampoco porque le juzguemos perjudicial ó inútil, sino exclusivamente porque nos desagrada: si aquellas circunstancias se mezclan á su fealdad, esta recibirá un aumento de intensidad, proporcional al que recibe nuestro disgusto; pero el principal fundamento de la fealdad del objeto, no se halla en ellas.

En segundo lugar, el fenómeno de lo feo envuelve una intuicion que nos hace percibir á un tiempo la idea y la forma, y por tanto, la discordancia entre la una y la otra: esta discordancia, es precisamente la que produce el desacuerdo profundo entre nuestras propias facultades. Y al comparar el pensamiento con la forma que lo expresa, nuestro entendimiento, que mide aquel por la fórmula eterna de la belleza que Dios grabó en él, lo halla disconforme, muy por bajo de ella, y como falseado, contrahecho y decaido. Entonces, como si nuestras esperanzas se vieran fallidas, como si el objeto no correspondiera á lo que necesitamos y hubiéramos deseado, el corazon se turba, sufre y se aparta de él con disgusto. Este dolor y este movimiento de repulsion, tienen una intensidad proporcional al grado de deformidad del objeto y á la viveza y seguridad con que el espectador posée la nocion de la belleza: porque es indudable que somos mas sensibles á lo feo, mientras mas habituados nos hallamos á sentir y apreciar lo bello; y que nuestro desagrado es mas vivo y profundo, cuanto es mayor la discordancia entre la idea y la forma en el objeto.

Por eso los griegos, entusiastas ardorosos de todo lo bello, no solo rechazaban de un modo absoluto del arte todo lo deforme, sino que en sus manos las creaciones mas horribles se tornaban bellas y conmovedoras, si bien conservando su carácter imponente y terrible; así sucede con las imájenes de las furias, con las figuras del viejo Caronte y de la muerte, con la cabeza de Medusa y con las fieles expresiones de esos altos grados de pasion, en que el desórden hace subir la monstruosidad hasta el rostro. Por el con-

Biblioteca Nacional de España

trario; en poder de los salvajes, la belleza se destruye y la fealdad se acrecienta con bárbaros ó ridículos atavíos; ya arrastrados por la costumbre, yá bajo la influencia de las horribles formas que tienen á la vista, yá inspirados por la idea de inspirar el terror á los enemigos, ó un servil respeto á los demás de su tribu, los habitantes de las islas occeánicas y algunos otros de las regiones incultas de América, Asia y Africa, se tiñen el cuerpo con pinturas espantosas, se desfiguran el rostro, destruyendo el grado de armonía que la naturaleza dió á sus facciones, y se recargan de extraños y monstruosos adornos, que realzan mas la deformidad artificial de sus miembros.

Adviértase, en fin, que la repulsion que inspira lo monstruoso, vá unida á los sentimientos de temor ó de ódio; por eso los salvajes buscan el terror por las vias de lo deforme, mientras que la Grecia artística se alejaba de él por la senda del amor y de la confianza. Amar lo feo es tan absurdo y contrario á la naturaleza, como odiar lo bello; de aquí que sea preciso suponer una gran aberracion mental, una enorme perversion del gusto y un grado lamentable de barbárie, para explicar esos ejemplos, felizmente raros, en que lo bello aparece desdeñado y lo deforme rebuscado y apetecido.

De todo lo que llevamos dicho se desprende la oposicion, al par que la analojía, que existe entre lo bello y lo feo.

El criterio jeneral de la belleza, segun se ha visto al recorrer la cadena de los séres, es la armonía entre la forma y la idea: y así tambien el criterio jeneral de lo feo, segun se desprende del exámen de la escala de los séres, es la discordancia entre la forma y la idea. En cambio de esta analojía que dá por resultado un contraste, hay una diferencia que termina en una oposicion: la belleza tiene un solo ideal, determinado por el solo punto en que pueden fundirse ó identificarse sus elementos, mientras que la fealdad no puede tener un solo ideal, porque la discordancia de que depende puede producirse de mil maneras y en muchos grados: así cuando hablamos del ideal de lo bello, nos referimos al único punto ó modo de realizarse la armonía: y cuando hablamos del ideal de lo feo, solo queremos expresar el grado mas alto de fealdad posible: en lo primero hay propiedad, en lo segundo hipérbole.

En cuanto á las impresiones, acabamos de ver que las de lo bello y lo feo, convienen en que ambas son puramente estéticas; y se diferencian en que se hallan situadas en los polos de la sensibilidad: la una es agradable y la otra desagradable.

Tambien hemos visto que lo feo como lo bello son dos intuiciones; pero que en la primera, el juicio desfavorable al objeto nos hace calificarle contra lo que debería ser y lo que desearíamos que fuese; y en la segunda, nuestro fallo favorable al objeto, expresa que lo que es él, es precisamente todo lo que deseábamos que fuera: y obsérvese que estos juicios son ambos igualmente universales y necesarios.

Biblioteca Nacional de España

Por otra parte, el sentimiento, repulsivo en la primera intuicion, parece que nos contájia introduciendo en nuestro espíritu su propia discordancia; y atractivo en la segunda, nos inclina al objeto haciéndonos desear que se nos asimile ó nos absorba.

Por último; las analojías y el antagonismo de lo bello y lo feo, se muestran tambien en sus relaciones con nuestra naturaleza moral. Sin que lo feo sea por sí mismo inmoral, como lo bello no es moral por sí solo, su influencia sobre el espíritu es sin duda contraria para los intereses de la virtud; porque así como la belleza depura el alma, eleva el pensamiento y limpia el corazon, así en sentido contrario la fealdad embrutece el espíritu, seca las fuentes de los jenerosos afectos y de las nobles resoluciones, y amortiguando el sentido de lo grande, de lo infinito y de lo absoluto, nos conduce á la abyeccion y á la miseria moral. Véase por qué Dios, fuente de toda belleza, es representado siempre con los caractéres mas bellos, y se guardan por el contrario para la imájen del mal, las groseras formas atribuidas al diablo: véase por qué la belleza nos hace felices y la fealdad desgraciados; y por qué en fin, sin que la virtud dependa de aquella ni el vicio de este, lo bello es don del cielo, y lo feo una desgracia del hombre.

Pero, para qué sirve lo feo en la naturaleza? Cómo se explica su existencia en las obras de Dios? Sin entrar en las altas cuestiones con que se roza este problema, contestarémos que lo feo es en las artes, lo que el dolor en la vida, y el error en las ciencias, y el mal en moral. La ley jeneral de los contrastes, se explica en todas las esferas de la existencia humana, por el principio trascendental de la libertad; porque es evidente que las manifestaciones de dicho principio, exijen necesariamente que se presenten al espíritu sendas diversas por donde el hombre pueda dirijirse á un fin mas ó menos conforme con su destino; pero intencional y libremente elejido por él. Por otra parte; si la felicidad futura ha de ser el premio de las buenas acciones y por lo tanto á la manera de un láuro concedido al conquistador, tambien es menester que se ofrezcan al espíritu principios enemigos que le provoquen á una lucha; y estos no son otros que la deformidad, el error y el vicio: si el hombre los vence y á pesar de todo su poder consigue la belleza, la verdad y el bien, puede decirse que lleva el premio en su misma victoria, puesto que por ella entra en posesion de los tres grandes fundamentos de toda felicidad actual y ulterior.

Conócese la intencion providencial que preside á la existencia de lo deforme en los tres órdenes estético, intelectual y moral, primero; en que sin él no habria propiamente belleza, ni verdad, ni virtud; y aunque las hubiese, no se desprenderia el mérito de nuestros esfuerzos por conseguirlas y realizarlas: segundo; en que es mayor el brillo y el atractivo de estas últimas, cuando se oponen á sus contrarias; á la manera que se destacan mas y se hacen mas sensibles los colores brillantes de un cuadro, combinándolos

Biblioteca Nacional de España

con las sombras; ó las notas dulces y agudas, despues de las fuertes y graves en una sinfonía; ó los grandes afectos y las acciones heróicas, comparadas con las malas pasiones y los hechos criminales: y tercero, en la misma manera de presentarse al hombre esas condiciones de la lucha á que se le condena en la vida; puesto que fácilmente puede el espíritu convertir á sus propios adversarios en auxiliares de su misma debilidad. Para convencernos de que esto es así, basta observar, que no habiendo ninguna razon al parecer para que la naturaleza no produzca lo monstruoso con la misma prodigalidad que lo bello, ó la humanidad lo falso ó lo malo en igual número que lo verdadero y lo bueno, tanto aquella como esta son parcas en la produccion de las deformidades; parece que ceden al formarlas á una ley que las hace necesarias, y esta ley no puede ser otra, sino que lo feo, lo falso y lo malo, son condiciones necesarias para la investigacion infatigable y la realizacion constante por parte del hombre, de lo bello, lo verdadero y lo justo.

Dios nos ofrece, pues, esas fealdades en la naturaleza, con cierta cortedad ó escasez, á modo de excepcion, y como fujitivas, para que pueda ejercitarse nuestra libertad y aparecer el mérito; para que pueda al mismo tiempo brillar la belleza en el mundo y nacer en el alma el deseo ardiente de poseerla y gozarla: y para que sirvan en fin de condicion, á la consecucion de nuestros destinos y al cumplimiento de los altos juicios de Dios.

Parece desprenderse de lo que acabamos de decir, que lo feo puede ser empleado, al menos con cierta medida, en el ejercicio de las bellas artes; y que por tanto, le corresponde alguna intervencion, mas ó menos importante pero necesaria, en la produccion de la belleza. No es posible negar, en efecto, que en ciertos casos, segun queda indicado, lo feo como que sirve de sombras al brillante colorido del cuadro de la belleza, que le proporciona los maravillosos efectos del contraste cuando se halla bien combinado en la cantidad y lugar oportuno, y que contribuye á realzar, no solo la belleza del objeto, sino los efectos que debe producir en el alma, donde aparece al mismo tiempo cierta mezcla deliciosa del placer y del dolor, de la atraccion y de la repugnancia. Pero el método seguido por la naturaleza misma, nos está aconsejando con cuánto tacto y cuánta discreta reserva debemos usar de tan peligroso medio; un pequeño abuso, una leve exajeracion, una dósis imprudente, una combinacion inoportuna, y la belleza queda manchada y su efecto destruido. Por esta razon deberá establecerse como regla segura, que lo feo debe ser desechado del todo en aquellas artes puramente formales en que quedaria inexorablemente pegado á la expresion, sirviendo de causa á un pesar inevitable y contínuo; como sucederia en la estatuaria, la arquitectura y la pintura; mientras que podrá aceptarse, si se maneja hábilmente, en la música y en la poesía. Hugo y Shakespeare pueden servir de modelos en esto; puesto que uno y otro, este mas que aquel, saben manejar lo feo, combinándolo ya con la belleza moral, ya con los rasgos poéticos, ya en fin,

Biblioteca Nacional de España

con otros mil contrastes que borran del alma la impresion dolorosa que nos causó la fealdad, y hasta la imprimen cierta idealidad que la desnaturaliza en cierto grado, que contribuye al éxito de la misma belleza, y que nos hace agradecer al artista el pesar fujitivo que nos impone, en gracia del placer intenso y dulcísimo en que al fin se resuelve aquel pequeño sufrimiento. Solo manejado lo feo con esa maestría, que prueba la inteligencia y el talento del artista ó del poeta que se proponen la imitacion de lo natural, puede ser tolerable: todo ese mérito que podemos tambien admirar en la reproduccion de esas escenas de la vida ordinaria que suele trazarnos con tanta verdad el pincel de los holandeses, es el que ha hecho decir al gran Boileau en su *Arte Poética*, que no hay serpiente ni mónstruo odioso, que imitado por el arte no pueda llegar á ser agradable.

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.

(III, 1, 2.)

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO VII.

Del ridículo.—Caractéres que reconocen en él los críticos.—Su orígen y su expresion.—Si hay ridículo en la naturaleza.—Diversas fuentes del ridículo en la vida social.—Carácter que acierta el arte á sacar del ridículo.—Ridículo de situacion y ridículo de accion.—Contrastes que concurren para producir los efectos ridículos.—Placer que acompaña al sentimiento de lo cómico.—Antagonismo entre lo sublime y lo cómico.

El último de los fenómenos estéticos digno de estudio, es el *ridículo*. Emana como lo *feo* de la oposicion entre el pensamiento y la forma; pero se distingue de él, no solo en que no viene acompañado de la invencible repugnancia que la fealdad inspira, sino en que la contraposicion entre la idea y la forma, requiere á veces una aguda percepcion para ser entendida totalmente, y produce siempre una gran hilaridad en los espectadores.

Entre los objetos deformes, hay algunos que inspiran desprecio y asco; como la ascidia y el pulpo, la babosa y el sapo, ó como el aspecto de ciertas enfermedades cutáneas, el de la lepra, por ejemplo, ó el de algunas mutilaciones: hay otros cuya fealdad nos inquieta al par que nos disgusta; como el veso y la garduña, el alacran y la víbora, ó como el rostro y la traza del hipócrita ó del bandido; hay otros en fin que nos espantan y nos hielan la sangre en las venas; como la hiena y el tigre, la serpiente y el tiburon, ó como el espectáculo del asesino lanzándose sobre su víctima. Pero hay además otras fealdades que nos alegran y divierten; como la mueca del mono, ó las actitudes lánguidas y estúpidas del asno, las lijeras deformidades humanas, ó las grotescas expresiones de la ignorancia y de la estupidez, de la necedad y la demencia. Estos últimos objetos, son los que llamamos ridículos; y es de observar, que así como parecen emanar de lo feo, así tambien distan un solo paso del sublime; de modo que la fealdad, cuando es oportuna y mesurada, puede producir, como esas vanas tendencias y esos risibles

Biblioteca Nacional de España

esfuerzos hácia lo sublime, el efecto del ridículo. Esta proximidad de dos cosas tan distantes como lo feo y lo sublime, enlazándose por medio del ridículo en que parecen combinarse para producir un nuevo órden de objetos y de impresiones, basta para indicar que los tres fenómenos son de un mismo jénero y que es posible pasar del uno al otro, á veces de un modo insensible y aun contra nuestra voluntad. El ridículo, pues, admite los mismos principios que los demás hechos estéticos, las mismas fuerzas actuando sobre el espíritu, los mismos elementos determinando sus condiciones especiales: así se explica la analojía que existe entre aquellos fenómenos. Pero estos principios se oponen de un modo particular; estas fuerzas juegan de manera, que los raros é imprevistos contrastes de sus elementos producen en el alma una alegre sorpresa y nos hacen reir del modo mas natural y franco.

Pero el ridículo es un fenómeno mas complejo que el sublime y que la belleza, y que debemos por lo tanto analizar con gran cuidado.

Empecémos por señalar los caractéres que le reconocen los críticos.

En primer lugar, es preciso concederle el mismo carácter de independencia absoluta que queda afirmado de los demás fenómenos estéticos; porque es evidente, que si uniéramos al objeto alguna idea de conveniencia ó utilidad, ó algun interés racional ó apasionado, el ridículo desapareceria para dar lugar á algo grave y sério. El ridículo ha de consistir siempre en vicios lijeros ó en leves defectos: su causa debe ser pueril en cierto grado, para que excite solo la risa y de ningun modo el odio, ni la piedad, ni la codicia, ni ningun otro afecto ó idea formal, ni grave. Véase por qué, si vemos lanzarse á un hombre desde lo alto de una torre, el espectáculo no podrá movernos á risa, sino á piedad y dolor; pero si observamos que pierde el equilibrio y cae sin herirse, y aun queda en una actitud risible, la compasion huye del alma al compás de la carcajada que se nos escapa de la boca.

El segundo carácter que se observa en el ridículo, consiste en el contraste de sus principios constitutivos; y supuesto que hay que percibir estos principios y compararlos entre sí para poder apreciar y sentir su oposicion, claro está que solo el hombre entre los séres naturales, es capaz de sentir el ridículo y de expresarlo por medio de la risa. Y es tan esencial el contraste en este fenómeno, que á medida que se hace mas marcado y vivo, la impresion que el ridículo produce y el ridículo mismo, aumentan hasta los mas altos grados: así por ejemplo, la jesticulacion de los monos es ridícula por sí misma; cuando los jestos son imitativos de los movimientos humanos, el contraste entre el animal y sus actos se hace mas sensible, y el ridículo aumenta; y si recordamos á aquellos monos que en América, imitando á los astrónomos franceses, tomaban sus anteojos para observar con toda gravedad las estrellas, la oposicion es tan marcada y el contraste tan inesperado al par que tan vivo, que el ridículo estalla con la misma fuerza que la hilaridad. Únense en el ridículo dos jéneros de contrastes: uno que podemos lla-

Biblioteca Nacional de España

mar sensible, porque aparece á primera vista entre los elementos mismos del objeto, como en el ejemplo de los monos la oposicion entre las condiciones naturales del animal y la conducta con que intenta imitar al hombre: y otro que podemos llamar moral ó intelectual, que aparece cuando se percibe el antagonismo disparatado entre los medios y el fin, ó la incongruencia entre la intencion y la ejecucion del actor, como en el mismo ejemplo acontece, cuando pensamos en el grotesco contraste que presenta la accion de mirar por los anteojos, y el propósito científico de estudiar los astros. Estas varias relaciones antitéticas combinadas entre sí de diversas maneras y en grados muy diferentes, dan lugar á las numerosas clases de ridículo que se observan en la naturaleza y en la vida social.

Pero antes de pasar adelante, conviene que señalémos el oríjen y determinémos la expresion del ridículo.

Acabamos de decir que, siendo el hombre el único ser en la tierra capaz de sentir lo bello y lo sublime, es tambien el solo que puede apreciar y producir el ridículo: y esto ya basta para poder señalar á este uno de sus oríjenes; luego verémos si encuentra otro nuevo en la naturaleza, y si hay entre los dos relacion alguna. Por ahora quede establecido, que el mismo principio de libertad que hace del hombre un ser aparte y que le distingue de los demás entre otras cosas dándole capacidad de sentir lo bello y lo sublime y la facultad de producirlos, es el mismo principio que le permite juzgar y crear el ridículo, ahondando de este modo la línea divisoria que separa al hombre de los otros seres naturales.

En cuanto á la expresion natural y constante del sentimiento del ridículo, ya lo hemos dicho; es la risa. La risa es uno de los fenómenos fisiológicos mas naturales y mas agradables; tiene una naturaleza comunicativa y benéfica, al par que cierta tendencia á sacudir el yugo de la voluntad; por eso los niños y las jentes del pueblo rien sin esa moderacion que la educacion social aconseja y la etiqueta impone: y por eso la impasibilidad exajerada y ficticia de algunos pueblos que se dejarian azotar antes que plegára sus labios una sonrisa, nos parece de todo punto necia y ridícula. La risa tiene su oríjen dentro del alma; antes que la boca ria, el corazon ha sentido un violento impulso de hilaridad producido por una viva alegría. Entiéndase que no hablamos de la amarga sonrisa de la ironía, ni de la pérfida mueca del hipócrita, ni de la histérica carcajada que arranca el dolor: estos fenómenos pertenecen á otros órdenes que no son puramente estéticos. Segun Platon, Pascal y Hutcheson, la risa suele ser el castigo de esas pequeñas fealdades que ostenta el ridículo: "las acciones de los que yerran, dice Pascal en sus *Cartas provinciales, vana sunt et risu digna*, son dignas de risa á causa de su vanidad...." y como dice Tertuliano, "no puede rendirse mejor culto á la vanidad que riendo, y propiamente, á la verdad toca reir, puesto que es jovial; y burlarse de sus enemigos, puesto que está segura de la vic-

Biblioteca Nacional de España

toria. Pero es cierto que las burlas no deben ser bajas ni indignas de la verdad." Platon dice en el *Filebo*; que "la ignorancia de sí mismo unida á la fuerza, es odiosa; pero unida á la debilidad, es ridícula:" y Hutcheson en su *Filosofía moral*, establece que "la verdadera risa y la verdadera alegría, no pueden ir separadas de una buena conciencia."

Descartes opina que la risa no parece excitada por la falta misma, sino por el castigo que se le impone; pero esta observacion no es exacta: pruébalo entre mil el siguiente ejemplo: cuenta La-Bruyère en su tratado *Del Hombre*, que Menalco se hallaba en la presencia de un majistrado tan grave por su carácter, como venerable por su edad y por su cargo; y que interrogándole acerca de un asunto importante, Menalco contestó: "Ciertamente, señorita:" esta respuesta no obtuvo otro castigo que una carcajada general que desconcertó á Menalco.

Tampoco la causa de la risa es el sentimiento de nuestra superioridad sobre el objeto que encontramos digno de ella; porque entonces reiríamos grandemente de nosotros mismos cuando nos hallamos ridículos, lo que no sucede ciertamente; y cuenta que no nos encontramos ridículos porque condenémos nuestra conducta; sino que por el contrario, nos condenamos en ciertos casos, porque nos hallamos ridículos. Además, la risa estalla á veces por motivos fútiles ó por pequeñas innovaciones que nos hace parecer ridículas la falta de costumbre; como sucede con los caprichos de la moda: y esto es una prueba mas de que la risa es uno de los efectos del ridículo mismo, mientras que este es un resultado de las raras y extravagantes combinaciones de elementos y de ideas contrarios é inconciliables.

Dijimos que una de las fuentes del ridículo era la libertad humana; veámos si otra de ellas es la misma naturaleza, como sucede con lo bello, lo sublime y aun lo deforme.

Desde luego puede advertirse que el ridículo no abunda en ninguno de los tres órdenes en que se dividen los séres naturales, y por lo que hace á los dos primeros, al reino mineral y al vejetal, aun podemos afirmar que no hay en ellos la menor cosa que nos haga reir. Los contrastes no empiezan, hasta que subiendo por la escala de los seres orgánicos no llegamos á aquellos animales que presentan grandes analogías con el hombre, y á los cuales, por una induccion exajerada aunque explicable, solemos atribuir análogos intentos y facultades espirituales semejantes á los humanos. Ya hemos citado el ejemplo de los monos que es el mas sensible. Cuéntase tambien en la fábula de Robinson, que este infeliz desterrado, yendo un dia á una de sus acostumbradas escursiones por su ancho y pintoresco calabozo, se sintió llamar por su nombre: Robinson miró con asombro á uno y otro lado y tuvo miedo; pero mas tarde halló ridículos su admiracion y su susto, porque era ridícula en efecto la causa de ambos: un loro habia aprendido su nombre y se lo repetia desde los árboles. En este ejemplo

Biblioteca Nacional de España

hay tres contrastes notables; la soledad, y la voz articulada que pronunciaba su nombre; la palabra Robinson, y el duro pico que la dejaba escapar; la causa, en fin, puramente mecánica que la producia, y la intencion ó el fin que le atribuia el espantado jóven á quien parecia dirijida.

Pero si en el órden de los séres naturales es tan raro el ridículo, en la vida social por el contrario se produce por muy diferentes caminos. Todos los defectos corporales, todas las aberraciones de la moda y del gusto reflejados en el traje, en el lenguajo y en los usos y costumbres, todo lo disparatado en el órden intelectual y moral, como las distracciones graciosas, los juegos de palabras, las candideces del sábio, la malicia ó fortuita perspicacia del simple ó el necio, las lijeras infracciones de cuanto prescriben el decoro ó la dignidad de los lugares y de las personas, los contrastes de carácter, las graciosas situaciones en que suelen encontrarse ciertos caractéres pronunciados, como el presuntuoso, la coqueta, el cobarde, el avaro, el celoso, etc. etc., son otros tantos orígenes del ridículo social.

Indudablemente se necesita cierto grado de desarrollo intelectual, para comprender y sentir este ridículo; sobre todo en aquellos grados mas altos, en que el contraste resulta de una gran complicacion de elementos; por eso hemos dicho que solo el hombre puede sufrir sus efectos, y ahora debemos añadir que esta capacidad de sentir lo ridículo, se desenvuelve y perfecciona como la que sirve para juzgar lo bello. Además, el ridículo debe producirse á la vista del hombre, yá de un modo inmediato por medio de la superposicion pronta é inesperada de los términos antogónicos, yá mediante un incidente cualquiera súbito y espontáneo, que nos permite yustaponerlos para que resalte su oposicion: v. g., cuenta Marmontel en su *Literatura*, que el caballero Roger felicitando á las autoridades de Lóndres por las sabias medidas con que pudieron precaverse los fatales efectos de una conspiracion terrible, dijo muy sériamente "que sin la vigilancia de los majistrados, los ciudadanos al despertarse al otro dia se habrian encontrado degollados." Esta distraccion es de un ridículo inmediato. Pero que á un orador eminente, de aspecto respetable y de grave carácter se le caiga la peluca en un rapto de su improvisacion, y el ridículo entonces resultará de la comparacion rápida, pero indispensable, entre su posicion y la peripecia de que acaba de ser víctima.

Hay, pues, casos en que para que el ridículo se produzca, es preciso que cierta ofuscacion, producida por la viveza y la sorpresa unidas, no nos permita ver lo absurdo del aparente enlace entre principios incompatibles: antes bien debe creerse, aunque solo sea por un momento, que la ilusion fujitiva es una realidad permanente: así se explica la naturalidad de aquel necio que para ver si es de dia asomaba una bujía á sus balcones, ó la ocurrencia de aquel otro que colocó un espejo á los piés de su cama para cerciorarse de que se ponia muy feo durmiendo, ó la abstraccion de aquel sábio

Biblioteca Nacional de España

astrólogo de quien nos dice La Fontaine que por observar las estrellas se cayó en un pozo; ó la candidez en fin, de aquel Filemon, que al ver á un asno comer sus higos, ordenó que se le sirviese despues de beber, y se moría de risa cuando le vió aceptar el agua.

Pero donde aparecen con una profusion prodijiosa las diversas especies de ridículo, es en las artes: en ellas el injénio humano combinando los elementos primarios de este fenómeno de mil maneras diversas, y subordinándolos despues á innumerables propósitos y fines diferentes, llega á producir infinitas y admirables variedades del ridículo, desde el *quid pro quo*, hasta las situaciones mas complicadas joco-dramáticas, en las que se agrupan del modo mas injenioso multitud de contrastes alrededor de un pensamiento principal, ó de un tipo imajinario. De aquí resulta lo que se llama *carácter cómico*, cuyas especies y efectos se combinan de muchas maneras diversas.

España es sin duda la nacion que ha sabido elevar el carácter cómico á mayor altura, presentándole además con una variedad asombrosa en multitud de obras literarias que pueden servir de acabados modelos en sus jéneros respectivos. Las críticas, las novelas y el teatro, han proporcionado á muchos escritores abundantes ocasiones de lucir la agudeza del injénio y esa *vis* cómica, cuya gracia inimitable no alcanza á desgastar el tiempo, desde el *Tratado de las tres grandes* de Villalobos, hasta el *Alguacil alguacilado*, la *Visita de los chistes*, el *Libro de todas las cosas* y la *Vida del gran Tacaño* de Quevedo: desde el *Lazarillo de Tormes* de Hurtado de Mendoza, hasta las *Aventuras del escudero Márcos de Obregon* de Espinel, y la *Vida y hechos del pícaro Guzman de Alfarache* de Mateo Aleman: y desde el *Diablo cojuelo* de Guevara hasta el famoso *Hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra. En el teatro, pudiéramos enumerar un repertorio notable en que deberian comprenderse las comedias de costumbres de Torres Naharro, los entremeses de Cervantes y algunas obras dramáticas de Tirso y Moreto, Alarcon y Rojas, Moratin y Lope.

Los efectos del carácter cómico pueden clasificarse en dos órdenes, que luego se combinan entre sí de varios modos; el ridículo de *situacion* y el ridículo de *accion*: aquel resulta del profundo contraste, yá esterior, yá de carácter, entre la posicion especial en que se halla un personaje y la que realmente debiera ocupar segun su tipo: tal es el de Bartolo en el *Médico á palos* de Moliere y el del Don Diego en el *Sí de las niñas* de Moratin: y el ridículo de accion depende del contraste entre la situacion real y la conducta de los personajes: esto es, entre sus medios y el fin: tal es el de Don García en la *Verdad sospechosa* de Alarcon y el del héroe en el *Lindo Don Diego*, de Moreto. Pero para que los efectos de estas dos especies de ridículo se produzcan, es menester que tales contrastes no sean percibidos por los mismos individuos que los ofrecen; que estos permanezcan ofuscados por sus

Biblioteca Nacional de España

mismas cómicas ilusiones y como envueltos en el ridículo, sin conciencia de la impresion que producen, ni de la hilaridad que excitan; porque desde el momento en que comprenden su situacion ó pueden apreciar justamente su propia conducta, los personajes se formalizan, se corrijen, se disculpan como pueden ante los espectadores y entran en las condiciones ordinarias y regulares, donde el ridículo desaparece y con él la impresion cómica producida.

A los efectos ridículos concurren tres especies de contrastes: 1.ª los que se llaman *contrastes sensibles*, que resultan de aquellas relaciones entre los elementos discordantes que se perciben por la intuicion inmediata del objeto ó del personaje: 2.ª los *contrastes objetivos*, que emanan del marcado antagonismo entre la situacion ó accion de los personajes y el contraste sensible: y 3.ª los contrastes *subjetivos* que se establecen entre los dos primeros y se ofrecen en nosotros mismos, que como espectadores, vemos y comprendemos la realidad, y podemos por tanto reir del ridículo.

El contraste sensible se dá el primero, porque es como la forma del fenómeno mismo: lo constituyen los accidentes de la accion, la estructura del objeto, ó el aspecto del personaje y de todo cuanto le rodea: ejemplos de él nós presentan esas comedias de figuron, ó esos tipos deformes ó anticuados cuya sola vista nos arranca una carcajada. El contraste objetivo, menos simple que el primero, solo aparece cuando se conocen las condiciones ó circunstancias que marcan el carácter cómico: de esta clase es el que nos ofrece el gracioso de la comedia de Rojas *El mas impropio verdugo*, pidiendo perdon á sus compañeros por haberse ofrecido á hacer con ellos el oficio de verdugo mas diestro y delicado: y el que resulta al saber que cierto hombre de aspecto grave y en actitud meditabunda, es un *Derviche* que se mira fijamente la punta de la nariz, para llegar por este medio á los grados mas puros y perfectos del extasis relijioso. Por último; al fin aparece el contraste subjetivo que nace de nuestras relaciones con el objeto ridículo, de la independencia en que nos vemos respecto á él como meros espectadores y del conocimiento exacto de la realidad de las cosas: tal es el que se produce cuando leemos en el Quijote que Sancho permanece durante toda una noche suspendido sobre una pequeña zanja, creyéndose tener bajo sus piés un profundo abismo; ridículo que acrece con el conocimiento inmediato del lugar de la cueva y del aspecto mismo de Sancho, y con la idea de su candidez y su miedo, que se unen al contraste de su poltronería y su violenta posicion.

La impresion que produce el ridículo es agradable; ya hemos dicho que se expresa por la risa y que no es fácil sustraerse á aquella sin incurrir tambien en el ridículo de una conducta afectada y falsa. Y es de notar que el sentimiento vivo de placer y de contento que causa nuestra hilaridad, suele extenderse á veces á los mismos personajes que le han producido con su ridículo, y que deshecho el encanto, ríen de sí propios con tanta mayor fran-

Biblioteca Nacional de España

queza, cuanto mas seguros se creen de que su ridículo no ha tenido espectadores. Tambien solemos reir nosotros del mismo ridículo en que incurrimos, cuando la ceguedad del amor propio no nos permite ver que adolecémos de los mismos vicios que criticamos en los demás. En esto precisamente se fundan esas comedias de costumbres cuyo fin moral no es otro que correjir yá los vicios sociales, yá los defectos privados, poniéndolos de manifiesto ridículamente exajerados, y mostrando sus fatales consecuencias al par que su castigo, para darles muerte. Ya en la antigüedad Aristofanes escribió su comedia *Los Caballeros*, contra los hombres sin educacion que aspiran á gobernar los estados: y *Las Oradoras*, contra el mejoramiento de la suerte de las mujeres y *Las Nubes*, contra las falsas explicaciones dadas á los fenómenos de la naturaleza.

Este fué tambien el objeto de muchas comedias de Moliere, tales como *Sosie* y *Sganarelle* en las que se burla de la cobardía, las *Precieuses* y las *Femmes savantes*, donde ridiculiza la presuncion; *Pourceaugnac*, *Georges Dandin* y el *Bourgeois gentil homme*, en las cuales se rie de la vanidad, *Orgon*, en que se divierte á costa de la credulidad; y el *Misanthrope*, la *Ecole des femmes* y la *Ecole des maris*, en que muestra al mundo las debilidades del amor. Entre nosotros; Alarcon, por ejemplo, entrega al desprecio al embustero en la *Verdad sospechosa* y atrae la pública indignacion sobre el calumniador en *Las paredes oyen*: Moreto, castiga con el mas perfecto ridículo la afeminacion presuntuosa en su *Lindo Don Diego*; Zamora, critica la creencia en brujas y hechicerías, en *El hechizado por fuerza*; y Cañizares zahiere la nécia fatuidad de los hidalgos envanecidos con los viejos pergaminos de una rancia ejecutoria, en su *Dómine Lúcas*. Fuera del teatro, Guevára, Mejía, Quevedo, Gracian, Zabaleta, Hurtado, Espinel, Velez de Guevára y Cervantes, se proponen corregir por medio del ridículo, los vicios sociales y privados de sus épocas, y deleitar al par que instruir en el modo de aborrecerlos y desecharlos.

La risa, ha sido siempre uno de los medios quizás mas seguros de llegar á un fin útil; y el ridículo bien manejado, es un instrumento poderoso y eficaz que eleva al literato y moraliza al lector.

Concluyámos ya esta leccion, haciendo ver las diferencias que separan al ridículo de la belleza y la sublimidad. Estas diferencias se desprenden del lijero exámen que hemos hecho del primero, del que resulta ante todo, que mientras que la belleza nos revela de una vez todo el pensamiento contenido en el objeto, y la sublimidad nos lanza de un golpe al seno del infinito, el ridículo paso á paso, y como por grados, nos vá llevando desde la intuicion que nos dá el contraste sensible, á la percepcion de las cualidades del objeto, y desde la comparacion de estas condiciones y circunstancias, á una idea mas general donde concurren de un modo mas vivo y perceptible todos los contrastes, y donde se halla la razon de ese sentimiento de placer

Biblioteca Nacional de España

que nos produce el ridículo y la fuerza de esa carcajada desconcertadora con que acojémos al que nos le presenta. De aquí se deduce, que el espectador trabaja mas, pone mas de su parte en el fenómeno del ridículo, que en los de la belleza y la sublimidad: en estos, el objeto lo hace todo; el espíritu humano solo tiene que sentir y admirar, dejándose luego conducir por la fuerza misma de la idea, oculta bajo la forma de aquel: en el ridículo, el espíritu se vé obligado á ejercitar su actividad libre, y á buscar la verdad en el dédalo de contradicciones con que le envuelve el objeto que tiene delante.

Lo sublime y lo cómico se nos ofrecen como términos antitéticos: partiendo los dos de una relacion sin medida entre la forma y la idea, en aquel la idea vuela y la forma procura seguirla, agrandándose, ajitándose, conmoviéndose, haciéndose mas extensa y mas honda, al par que mas sonora y mas elocuente; en este, por el contrario, la forma crece, se ahueca, se ilumina, dejando como oculta en uno de sus ángulos una idea infinitamente pequeña, cuya mezquindad arranca la risa cuando se la compara con las dimensiones colosales pero vacías del ridículo. El ridículo, es como esos medicamentos homeopáticos muy activos; pequeños, insignificantes en sí mismos; grandes, notabilísimos en sus resultados: es la gota de agua donde se ajita el microscópico infusorio, y que convertida en vapor, mueve las férreas ruedas de la pesada locomotora.

Otra diferencia, en fin, entre la sublimidad y el ridículo, se funda sobre sus diversas tendencias morales. La sublimidad, como la belleza, se apoyan sobre la verdad y el bien; por la sencilla razon de que no podrian producirse, ni vivir animadas por el ponzoñoso aliento del error ó del vicio; pero en el ridículo, como su condicion no es que el sujeto posea la verdad ni la virtud, sino que se crea poseedor de ellas, puede suceder que por buscar el contraste y provocar la risa, se sacrifique en cierto grado la verdad ó la virtud. El teatro moderno es buen ejemplo de esto, hasta el punto de que el abuso parece anunciar la muerte del arte dramático: sabido es, como por producir el efecto cómico, se falta en nuestra escena á la verosimilitud; y como por hacer reir, se huellan las leyes del respeto y del decoro.

El ridículo siempre fué un arma peligrosa; díganlo Aristófanes y Luciano entre los antiguos; Voltáire y Diderot, entre los modernos; díganlo los excépticos y los materialistas, que han hecho de él un arma terrible á que apelaron, cuando no podian manejar las de la razon y la justicia; y díganlo todos aquellos que no han encontrado otros medios de llegar al ridículo que enlazarlo al vicio y la mentira con las floridas cadenas de la pasion ó el artificioso tejido de los razonamientos capciosos. Mas no se crea por esto, que el espíritu cómico es pernicioso en sí, ni que con el ridículo no puedan producirse magníficos efectos, ni llegarse á lecciones morales: antes bien, emanando del mismo principio de libertad de que se desprende la belleza, ejerce su influjo sobre todas las esferas de la vida social en que se manifiesta esa

Biblioteca Nacional de España

libertad, la corrije, la limpia por decirlo así de sus manchas y la cura de sus dolencias; obliga á los vicios á huir avergonzados de la superficie al fondo, purifica las costumbres, inspira un saludable temor al mal y á la mentira y una dulce y profunda aficion á todo aquello que realza la dignidad humana, y acompaña, en fin, al hombre desde que nace hasta que muere, halagándole al par que corrijiéndole, y castigándolo al par que ennobleciéndolo.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO VIIII.

Necesidad de la escultura estética para sentir y conocer lo bello.—Grados diversos del desarrollo estético, segun las diversas edades del individuo.—Condiciones y circunstancias que determinan y provocan las transformaciones del sentido estético.—Sentimiento é imajinacion.—Influencia recíproca de estas facultades.—Teoría del gusto.—Desarrollo del arte.

Analizados, aunque brevemente, los diversos fenómenos estéticos que producen en el hombre un placer ó un dolor puros, mas ó menos intensos y extraños á otra causa que no sea exclusivamente sensible, debemos ahora hacer observar que el espíritu humano, donde se completan y acaban estos fenómenos, no se presenta siempre y desde el principio de la vida con todas las condiciones indispensables para sentir y apreciar lo bello en sus múltiples grados y varias manifestaciones. Ni el desarrollo intelectual, ni la aptitud sensible del espíritu humano, son desde que el hombre nace, suficientes para percibir y gozar la belleza; antes al contrario, rejido el espíritu como el cuerpo por la sabia ley del progreso, las facultades de aquel como los órganos de este, se van extendiendo, consolidándose, adaptándose á sus usos y fines especiales, y concurriendo de un modo paralelo y armónico al fin jeneral de la vida.

Esta misma ley de perfectibilidad gradual á que se halla sometida la naturaleza, y que acabamos de demostrar en órden á lo bello, impera tambien sobre la humanidad como jénero, y sobre el hombre como individuo: de modo que ni la belleza se produce en los pueblos sino poco á poco y en grados de perfeccion ascendente, ni el hombre puede comprenderla y gozarla en todos ellos, sino en virtud de un desarrollo estético, que vá siendo cada vez mayor, y que el espíritu vá alcanzando á medida que se le presentan esas nuevas combinaciones. La razon de esto es muy sencilla: el alma hu-

Biblioteca Nacional de España

mana se halla sometida á las condiciones del organismo, por cuanto se refiere á la vida de relacion con el mundo sensible externo; y como el desarrollo de los órganos se cumple bajo el poder de las leyes y del influjo de la naturaleza material, el espíritu se vé así forzado á seguir en su desenvolvimiento, el paso y la direccion que le imponen esas fuerzas y ese código que rijen en el exterior.

Imperando, pues, una ley progresiva en la naturaleza, donde la vida se expresa por una série de transformaciones mas y mas perfectas, necesario es que hallemos esta misma ley impresa en el espíritu humano, cuya vida tambien consiste, no en la adquisicion de nuevas facultades, sino en el vigor, la intencionalidad y la libertad con que se ejercitan. El placer del niño en presencia de lo bello y su admiracion, no son el entusiasmo ni el gozo del hombre; ni la alegría y el pasmo del hombre rústico ó salvaje, las profundas emociones, ni el delicioso transporte del artista. Entre ellos, sin embargo, no hay ninguna diferencia esencial, puesto que las mismas facultades anímicas tienen todos y los mismos medios de ejercitarlas; pero la manera de hacerlas funcionar, las relaciones entre ellas, la intencion que preside á su movimiento y la libertad en su direccion, así como el grado de tino y de fuerza que les prestan el hábito y la educacion, son causas de esos diversos caractéres que ostentan juntamente el sentimiento y el juicio de lo bello, en los diferentes individuos y en las diversas edades de la vida.

Para que dichos caractéres sean lo que deben ser, y el sentimiento se avive y se purifique mientras que el juicio se hace acertado y racional, necesario es que se procure alcanzar los mas altos grados de cultura estética, abandonándonos á esa ley que nos impele hácia este, como hácia otros progresos.

Confirmémos ahora mas la existencia de esta ley, que conviene dejar perfectamente establecida, puesto que sobre ella se han de fundar los principios del arte en cuyo estudio vamos á entrar. Para conseguirlo, considerémos el movimiento progresivo en sí mismo, ó sea en las facultades anímicas, con independencia de aquellas otras que le provocan y determinan, y luego pasarémos de lo subjetivo á lo objetivo, de la receptividad á la causalidad, y esto nos abrirá las puertas de la rejion artística, en la que brillará el alma humana con la radiante luz de su potencia creadora.

Considerando al hombre como indivíduo, es evidente que corresponden á los diversos períodos de su vida, muy diferentes grados de desarrollo estético, intelectual y moral. Por lo que se refiere á la belleza, la primera edad limita este fenómeno estético á la sensacion de placer que se desprende de la intuicion de la forma. La intelijencia del niño no solo no acierta á pasar de la expresion á la idea, sino que de ella solo percibe lo mas exterior por decirlo así, tal como la proporcionalidad, los colores, los sonidos, etc. Domina en él el instinto, y este no sabe buscar la causa de sus sensacio-

Biblioteca Nacional de España

nes, sino que se contenta con que estas sean agradables. En este estado rudimentario ó embrional de las capacidades estéticas, convienen con el niño los habitantes de los pueblos salvajes y todos aquellos que, aun respirando la atmósfera mas pura de los pueblos civilizados, no pueden ó no saben traspasar ese primer grado de la vida del sentimiento.

Pero bien pronto á la infancia sigue la juventud; el instinto pierde parte de su dominio, y una espontaneidad que empieza á compartir su imperio con la reflexion, invade el alma y rije la vida estética. Aun no se han adquirido los hábitos de la meditacion; aun no se acierta á buscar juiciosa y prudentemente la verdadera razon de nuestros afectos; todavía ni el corazon ni la reflexion son libres; mas ya se empieza á presentir y admirar la idea bajo la forma, y como concibiendo algo grande y elevado, aunque indistinto y vago, dentro de esta última, el corazon abre de par en par sus puertas al sentimiento de lo bello, y se abandona á él por completo aunque sin comprenderle. Esto mismo acontece tambien á los pueblos: ellos de un modo análogo sienten tambien con fuerza la belleza cuando son jóvenes, se entregan á los arranques de sus pasiones sin cuidarse mucho de los extravíos, y se dejan llevar por la caprichosa imajinacion, mas viva y ardorosa que prudente y atinada.

De la juventud á la virilidad, la reflexion vá ganando terreno; vá haciéndose mas constante, mas profunda, mas perspicaz y mas segura: además la voluntad nace, se une á ella, la hace participar de la libertad que es su carácter esencial, y la dirije hácia la percepcion completa y entera de la idea, que es el camino del sentimiento verdadero, intenso y enérgico. En este último grado, adquiérese la conciencia del principio fundamental de la belleza; sus elementos se combinan en el seno de la misma percepcion, se desprenden de toda pasion, se levantan sobre toda idea de utilidad ó conveniencia y se hacen en fin intelijibles, revelándose al pensamiento tales como son en sí, y permitiendo que lo bello, sentido con toda su fuerza y apreciado en todo su valor, alcance ante los ojos del espíritu los caractéres propios.

Este alto grado de perfeccion del desarrollo estético, corresponde en las naciones como en los indivíduos á la edad viril, despues de la cual, la vida decae, el sentimiento se amortigua, y la reflexion, haciéndose egoista y fria, escudriña, critica, diseca, se burla de la imajinacion, se rie del entusiasmo, exajera los defectos, aminora las perfecciones y se hace descontentadiza, cruel y hasta injusta, ó quizás excéptica. Hé aquí el período de disolucion, correspondiente á la vejez en los hombres y en los pueblos.

Estos grados que retratan la vida del movimiento estético, están ligagados entre sí como los términos de una série; de tal modo, que si cada uno de ellos no emana del anterior por medio de una jeneracion lógica, es al menos el precedente cronolójico necesario del término ó grado subsiguiente. La ley, pues, que preside al desarrollo del sentido estético, consiste en que

Biblioteca Nacional de España

la sensacion precede á la reflexion, en que el sentimiento se dá antes que la idea, en que la espontaneidad, vaya delante de la libre reflexion, y en que la crítica y el buen gusto sean las condiciones precisas de la realizacion de lo bello ó de la creacion artística.

Veamos ahora qué otras condiciones y circunstancias externas provocan y determinan las transformaciones del sentido estético, convirtiendo al hombre de ser pasivo en activo, de receptividad en causalidad, de admirador en creador.

Siguiendo el mismo método natural que nos imponen los hechos, observámos que apenas abre el hombre los ojos á la vida y su mirada recorre la naturaleza, cuando inconscientemente se vá apoderando de ella y haciéndola servir á sus necesidades corporales. El mundo corpóreo se nos presenta como un arsenal de instrumentos adaptables á nuestras exijencias físicas; pero como si su autor hubiera querido provocar desde el principio nuestra actividad, los sérés naturales exijen una transformacion que les haga servir para nuestros fines, porque tales como el mundo les ofrece, no todos tienen condiciones adecuadas á las necesidades de la vida. Estimulado, pues, por la misma naturaleza, el hombre pone en juego su actividad y empieza de un modo irreflexivo la série de sus inventos. Pero es indudable, que estas primeras producciones no tienen otro fin que la utilidad, y se hallan por tanto, distantes de la belleza.

En cuanto á esta, la primera circunstancia que impele al hombre á su reproduccion, es el vivo placer que la presencia de los objetos bellos ocasiona en su alma, y que se propone renovar con tendencias á perpetuarlo. Mas tarde, cuando la reflexion empieza á reconquistar su influjo, el hombre distingue lo bello de lo deforme; desea aquel, lo persigue, se esfuerza por poseerlo, mientras que huye de éste, lo rechaza y concluye por odiarlo; sigue buscando el principio de la belleza y la razon del delicioso sentimiento que le produce, y para dar con ellos, intenta comparar unas bellezas con otras; para esto las recoje de acá y de allá, las aproxima, las compara, y concluye por enlazarlas dando lugar á nuevos efectos, imprevistos al principio y solicitados despues. Por último, cuando el entendimiento libre ha llegado á descubrir el principio de la belleza, el hombre se entrega á la imitacion de la naturaleza que es el primer paso del arte, y avanzando por el sendero de las nuevas combinaciones, llega en brazos del jénio á esos altos grados que constituyen la creacion: el hombre entonces es un verdadero artista.

Pero, como hemos visto, jamás el espíritu humano se encuentra abandonado á sí solo, la mano de Dios, como la de un sábio maestro, parece que guía la del ser racional, primero sobre las líneas inflexibles de esta magnífica muestra que se llama la naturaleza, despues por medio de una pauta menos rigorosa, y al fin le deja en perfecta libertad para que produzca todo lo que alcanza á concebir en los arrebatados vuelos de su inspiracion poéti-

Biblioteca Nacional de España

ca. A mas de impulsarlo, Dios le llama por medio del placer menos intenso primero, luego mas vivo, pero siempre puro y delicado.

Como queda establecido mas atrás, el hombre, para producir lo bello, se vé eficazmente auxiliado por dos facultades: la imajinacion y el sentimiento.

Generalmente se emplea la palabra *imajinacion*, para designar una facultad intelectual, auxiliar y complementaria de la memoria, que reproduce los objetos conocidos prestándoles sus mismas formas, sus mismos colores y sonidos, y en fin, sus mismas cualidades sensibles. El poeta Delille, sentado delante de su chimenea, donde arde un grueso tronco, lo levanta vivo con su imajinacion, apaga la llama que lo consume, le devuelve sus frondosas ramas y sus sabrosos frutos, suspende entre aquellas los lijeros nidos de varios canoros pajarillos, coloca bajo el follaje un pequeño grupo de fatigados viajeros, y cree escuchar las aventuras con que entretienen su frugal comida. El poeta imajina, é imajinando no hace otra cosa que recordar.

Pero la imajinacion hace tambien algo mas que reproducir lo que ha visto, y que copiar servilmente las formas propias de los objetos. La imajinacion sabe tambien elevarse con el pensamiento á la altura de los intereses sociales, intelectuales y morales, y crear formas para todos aquellos objetos que satisfacen tales exijencias; no de otro modo se explican el lenguaje, las hipótesis científicas, los inventos de todo jénero, y las múltiples combinaciones de las bellas artes.

La imajinacion presenta, pues, dos aspectos ó recibe dos grados en su ejercicio, que marcan su perfectibilidad: el primero, se limita á la *imitacion* de los objetos percibidos, corresponde á las primeras edades de la vida, es inconsciente y suele designarse por los filósofos con el nombre de *memoria imajinativa*: el segundo, llega hasta la *creacion* de nuevas formas, corresponde á la edad viril, es perfectamente libre, y suele conocerse por los filósofos y poetas, con el nombre de *fantasía*. Pero entiéndase bien que la palabra *creacion*, con referencia al hombre, no puede tener el mismo valor absoluto que tratándose de Dios: crear, es para el espíritu humano elejir libremente entre los diferentes atributos y rasgos característicos de los objetos, aquellos que nos parezcan mas apropósito para la formacion de un tipo nuevo, sin existencia real fuera de la mente: crear, es combinarlos tambien libremente de un modo caprichoso y fantástico, que corresponda tanto mejor á la imájen concebida, cuanto mas se aparte de los objetos naturales: crear, es en fin, elevarse á la concepcion de un pensamiento nuevo, grande y profundo, y á la invencion de una forma mucho mas perfecta á nuestro parecer que todo lo que nos rodea. De aquí que la imajinacion no tenga límites como no los tienen la creacion, ni las invenciones, ni los fantasmas que enjendra aquella con los innumerables elementos que unas veces toma del órden real y otras veces del rico tesoro de su misma inspiracion. Del mundo físico, que muy pronto palidece ante su potencia creadora, al mundo intelectual de donde toma

Biblioteca Nacional de España

las altas ideas de justicia, verdad, belleza, virtud y libertad; desde el órden sensible de donde arranca admirables y dulcísimos efectos, al órden moral en que reproduce esas conmovedoras escenas de la vida íntima, ó esos admirables espectáculos de la santidad y del heroismo, la imajinacion todo lo abarca, todo lo corrije, lo combina y lo arregla: colores, sonidos, pasiones, pensamientos, lo gracioso, lo bello, lo verdadero, lo bueno, lo ridículo, lo deforme, todo lo mezcla, lo transforma y lo embellece á su antojo, con el fin de conmover fuertemente el alma y de satisfacer las exijencias de esa potencia insaciable é infinita de sentir y de gozar, que existe en el fondo del espíritu humano y á la que no responde cumplidamente la naturaleza entera.

Pero, para producir tan maravillosos resultados, la imajinacion no se halla sola; sino auxiliada eficacísimamente del sentimiento: la imajinacion, abandonada á sí misma, carece de la fuerza y el vigor del entusiasmo, quizás no alcanzára los elevados grados del sublime, ni apenas podría, con sus colores y su movilidad, combinar los vários elementos dentro de una forma, mas que nueva, admirable y conmovedora. Con leer la historia no basta para concebir el Otelo de Shakespeare ó la magnanimidad del Augusto de Corneille; con saber las reglas de la poética, no puede llegarse á *La vida es sueño* de Calderon, ni á *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega. Es preciso, además, el sentimiento de lo bello: es menester, á mas de una imajinacion capaz de elevarse en alas de la inspiracion, un corazon henchido de nobles y grandes afectos donde aquella se inspire, raudal copioso en que beba sus fecundas concepciones, y hoguera al par que la encienda en el vivo fuego del entusiasmo artístico. Quitad á la imajinacion el sentimiento, y todo languidece, se hiela y se descolora; unid el sentimiento á una imajinacion vulgar, y le habreis comunicado un resorte poderoso que la alzará hasta las mas admirables creaciones del arte y de la poesía. Vice versa; dejad al corazon aislado, y el culto de la belleza se extravía, se desordena, se vicia y muere: parece que el lugar de la imajinacion viene á ocuparle el cálculo egoista, y esto arrebata al sentimiento de la belleza su independencia y su desinterés; ó bien una pasion bastarda, quizás un apetito, entra á sustituir á la fantasía, y entonces el placer de lo bello pierde su dignidad y su pureza. Por otra parte, cuando la imajinacion falta, el sentimiento de la belleza se hace fugaz y momentáneo; solo puede durar lo que subsista presente el objeto que lo excita; pero sin la facultad que lo reproduce y lo retrata, el sentimiento, como la sombra de un cuerpo, huye con él, y se borra al fin, para reaparecer cuando el objeto vuelva á presentarse, y morir cuando éste vuelva á desaparecer. Sin la imajinacion, en fin, no es posible adquirir ese hábito que constituye al artista y que, siendo el principal elemento de su educacion estética, le hace por una parte mas sensible á la belleza, le permite apreciarla mejor, agotarla, por decirlo así, en todos sus grados y en todos sus efectos, y le comunica además esa potencia de invencion que constituye al artista y al poeta.

Biblioteca Nacional de España

Resultado del estrecho consorcio del sentimiento y la imajinacion, es el *gusto*.

Gusto, es la capacidad natural de sentir y juzgar lo bello. Admite dos estados: el inconsciente y el reflejo: el primero, universal é innato, se expresa de igual modo en todos los hombres, se manifiesta en las primeras edades de la vida, y se limita mas á sentir que á juzgar la belleza. Apoyado en una de las leyes del espíritu, constituye una de sus mas preciosas dotes, la cual basta á indicarnos cómo el hombre fué creado para la belleza, y esta para el hombre. En efecto: para sentir lo bello, no es preciso saberlo producir; pero sí, saberlo apreciar de algun modo, y poder nivelar si es posible nuestro afecto, con el sentimiento que lo produjo: para lo primero, requiérese el empleo espontáneo y natural de la imajinacion; y para lo segundo, basta el ejercicio inconsciente é involuntario de la sensibilidad. Estas dos capacidades truécanse en facultades, cuando el instinto es sustituido por la libertad; cuando el gusto se educa y se dirije por el hombre; cuando la imajinacion se hace refleja y el corazon se habitúa al placer vivo y puro de la belleza. Entonces, se nos aparéce esta facultad como un conjunto de cualidades anímicas, relacionadas con las bellas artes. En primer lugar, contiene el gusto la percepcion exacta y la apreciacion justa de todos los medios empleados en la obra de arte: es decir, que contiene el gusto la conciencia de la *variedad*. En segundo lugar, entraña la intelijencia del pensamiento revelado por la expresion: esto es, la conciencia de la *unidad*. En tercer lugar, la imajinacion y el sentimiento se combinan para hacernos sentir la armonía de la variedad y la unidad, ó sea de la forma y la idea, lo cual produce la conciencia de la belleza en su *totalidad*. En correspondencia con estas cualidades, posee el gusto otras negativas: la primera consiste, en la repugnancia hácia todo lo bajo y mezquino; la segunda, en la separacion de todo exceso; y la tercera, en la crítica severa y sensata de toda imperfeccion ó vicio.

El gusto hace percibir la proporcionalidad en las partes y en los detalles, la profundidad y elevacion de la idea, la hábil combinacion de los medios, su eleccion, su oportunidad, su medida, y las cualidades de delicadeza, verdad, grandeza y fecundidad del pensamiento, al par que los efectos mas ó menos sensibles, y mas ó menos adecuados de su expresion. El gusto por otra parte, aviva y enciende en el corazon el amor profundo y ardiente de la belleza, excita y pone en juego el vivo deseo de buscarla y de contemplarla; y despues de haber proporcionado al hombre el honroso triunfo de comprenderla, le procura la inefable dicha de gozarla. Al mismo tiempo, elevando al alma, eleva á la crítica; la arranca de ese terreno repugnante y mezquino, donde se arrastra la venenosa envidia y la asquerosa maledicencia y, tornándola mas afable y mas justa, la hace no solo admisible y fecunda, sino provechosa para el autor y honorífica para el crítico.

Por último; el buen gusto y la sana crítica, son atributos del jénio: es

Biblioteca Nacional de España

cierto que puede haber buen gusto y llegar á ser un buen crítico, sin ser un jénio; pero no vice versa; porque con olvido total de las reglas clásicas, y sin las condiciones de vigorosa imajinacion, amor ardiente á lo bello y criterio prudente y seguro, no se concibe al jénio, que no es otra cosa que estas mismas potencias puestas en accion. Seguramente, el talento suele en alas de la inspiracion, saltar por encima de los preceptos y como olvidarse de los principios eternos sobre que descansan el gusto y la crítica; pero estas son desviaciones momentáneas, despues de las cuales vuelve aquel á encauzarse dentro del arte; desviaciones que se explican y aun se aplauden por la fuerza misma de la admiracion que causan, y del entusiasmo que enjendran lo sublime y lo infinito á donde nos remonta el jénio.

Apenas estas facultades del espíritu humano que entran á formar su potencia creadora, se desprenden de los apretados lazos del instinto, y cuando la edad desata las estrechas trabas de la vida animal, la productividad estética del hombre se desenvuelve, se fortifica, la libertad aparece para dirijirla con entera independencia de toda otra idea de utilidad, apetito ó pasion, y el arte sale de sus manos. Mas como el tránsito de los primeros años á las edades superiores no es rápido ni violento, el arte avanza poco á poco, empezando por poner sus condiciones al servicio de las ideas de utilidad, sensualidad ó conveniencia, asociándose mas tarde á ellas como digno de compartir sus beneficios y sus efectos, y concluyendo en fin, no yá por sobreponerse del todo, sino por arrojar del dominio estético cualquier elemento extraño á la belleza misma.

La infancia del arte, está, pues, caracterizada por tan numerosas imperfecciones en la aplicacion inconsciente del principio de la belleza, que esta aparece rara vez, como por azar; el arte es muy inferior á la misma naturaleza, y en él, un gusto extraviado, ó por mejor decir, bárbaro, que no sabe todavía comprender la idea, solo acierta á expresar los intereses y los afectos de la vida material, por medio de las formas mas grosoras que halla en el mundo externo.

La juventud del arte contiene todavía notables aberraciones del gusto, y frecuentes contradicciones entre sus medios y su fin: la reflexion no es aun constante y firme, ni la libertad perfecta y constante: el hombre responde todavía á los llamamientos de la vida material; y solo poco á poco, y de un modo cada vez mas profundo, vá comprendiendo que es un ser intelectual y moral, vá sintiéndose bajo el peso del deber, y penetrando la alta significacion, no yá de la naturaleza y de la vida orgánica; sino de la familia, de la humanidad y de la patria.

Al terminar la juventud, el hombre es un ser mas espiritual que corporal: todo se agranda y ahonda ante su vista, y la naturaleza moral, sobreponiéndose á la física, atrae su pensamiento y excita su amor, primero de un modo intuitivo, y al fin, racionalmente. Leyes, instituciones, naciona-

Biblioteca Nacional de España

lidades, ciencias, artes, manufacturas, conquistas, usos, religiones, todo se ofrece á su mirada como un vasto campo en que desenvolverse de un modo nuevo, mas elevado y mas perfecto que el humilde y estrecho recinto de las necesidades materiales. Y entonces, las facultades estéticas, al lado de las otras, encuentran un nuevo camino abierto ante su paso progresivo. En él, los objetos no se ofrecen con sus formas determinadas como en la naturaleza, ni puede el gusto limitarse á sentirlos ni juzgarlos, ni reducirse la imajinacion á copiar sus contornos: antes bien, abiertas las fuentes de la productividad espiritual, el hombre empieza por concebir la idea y concluye por buscar entre los elementos reales, los que deben expresarla con toda la exactitud y grandeza. De aquí, que la imitacion fiel se cambie en correccion é innovacion; que el mero espectador de la naturaleza se convierta en juez, y que la admiracion de las formas sensibles, se abondone por la investigacion de los principios eternos que presiden á la produccion de la belleza.

Concebido el pensamiento en toda su grandeza, el trabajo del artista queda reducido á confeccionarle una forma digna de él; para esto, es claro que ni quiere ni debe abatir el pensamiento, subordinándole á las condiciones materiales de la forma; y que por tanto, debe emplear el procedimiento contrario, que consiste en levantar la forma hasta la altura de la idea: esto es lo que constituye el *ideal*. Idealizar los medios de expresion, hacer que los colores, los sonidos, el lenguaje, el canto, las mismas líneas expresen la idea en toda su fuerza, hé aquí el fin del arte. Para conseguirlo, empieza el artista por despojar la forma de todo elemento accidental ó caprichoso que pueda servir de obstáculo á la realizacion de su proyecto; continúa purgándola de todo defecto ó cualidad que contradiga los bellos atributos de su idea, y termina adornándola de otras condiciones adecuadas al fin que se propone conquistar. En cuanto elije el artista las formas naturales para apoyar en ellas sus creaciones, puede decirse que el arte imita á la naturaleza; pero cuando practica las operaciones de eliminacion, ya empieza á separarse de su orijinal, y al adornarle de otras cualidades que, lejos de corresponder al objeto exterior, pertenecen al ideal que vive en su mente, el artista crea: la naturaleza, es pues, el punto de partida del arte: es como la peña en que se apoya el águila, para emprender su vuelo por la inmensidad.

En la historia de los pueblos, sucede como en el hombre: el arte empieza siendo puramente instintivo y nace supeditado á las exijencias de la utilidad y del placer sensual; por eso las primeras artes que se desenvuelven, son las mecánicas, las industrias, el lenguaje y los cultos, y los objetos sobre que recaen, son las armas, los instrumentos de labranza, la casa y el buque. Mas adelante, el espíritu empieza á vislumbrar la idea y á sentir el fuego santo de los sentimientos nobles, y el arte se purifica un tanto, avanza y nace el templo, el himno, la tradicion dramática, las historias maravillosas y las galas retóricas del poéma heróico, cantado al compás de los pri-

Biblioteca Nacional de España

meros instrumentos: y por último, el arte alcanza su verdadero elemento, y halla su fin en la expresion pura de la idea: solo le falta adoptar á ella la forma sin desvirtuarla; y en este trabajo, propio ya de un alto grado de cultura estética y de edades superiores, el arte vive hoy, realizando por medio de la belleza el misterioso consorcio de lo absoluto y lo relativo, y conduciendo al pensamiento humano desde lo concreto á lo abstracto; desde lo visible á lo invisible, desde lo finito á lo infinito.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO IX.

Profundas analojías entre la naturaleza y el arte.—Principio que las explica.—Atributos del juicio.—Ley general de toda arte.—Su doble dominio.—Division de las artes.—Clasificacion de las bellas artes.—Comparacion de ellas entre sí.—La poesía es la primera de las bellas artes.—Si entre las bellas artes debe considerarse la elocuencia.

Llevamos señaladas dos fuentes de belleza; la naturaleza y el hombre: cada una de ellas corresponde á un estado del espíritu, ó sea á un grado diferente de su desarrollo: la receptividad y la productividad. Frente á frente de la belleza, el hombre se limita primero á sentirla; y luego, el poder de juzgarla, unido al placer de perpetuar su goce, le hace pensar en reproducirla; y apenas se inicia la facultad reproductora, el hombre se siente lanzado á las rejiones ilimitadas del arte.

Pero por lo mismo que son dos las esferas en que este se manifiesta, y por lo mismo que el jénio se despierta con los llamamientos de la primera, y solo atravesando la naturaleza pasa al arte, hay entre los dos profundas y notables analojías. Consiste la primera de ellas, en ese mismo servicio que la naturaleza presta al arte, proporcionándole sus primeros modelos, dándole las formas mas necesarias, ofreciendo la base real de sus concepciones y enseñándole las expresiones mas simples y aun el método para llegar á las creaciones mas rudimentarias. Consiste la segunda analojía, en la existencia de una misma ley que rije, tanto las manifestaciones de las bellezas naturales, como la exteriorizacion de los conceptos imajinarios mas nuevos y atrevidos: esta ley es la del progreso, que tanto en el mundo exterior, como en las regiones subjetivas del arte, se inicia por las formas mas simples y materiales, se expresa por la magnitud, tiende al sublime, huye de lo monstruoso, y solo parece detenerse cuando alcanza á identificar la forma con

Biblioteca Nacional de España

la idea, fundiendo aquella en el molde de esta última, y realizando por completo el ideal, tal como lo hace concebir el estado de cultura estética, intelectual y moral á que ha llegado el artista y en que se hallan los pueblos.

Apoyados en estas estrechas analojías, han sostenido algunos que el arte se explica por el principio de imitacion de la naturaleza: y así parece ser en efecto, si se tienen en cuenta la libertad humana por una parte, dueña de seguir los modelos que aquella le ofrece, y por otra parte las poderosas influencias de lo exterior, que obran sin duda enérjicamente sobre las facultades creadoras del hombre y como que intentan imponer al jénio sus condiciones propias. Pero tambien es indudable, que la imajinacion del hombre no suele avenirse á las inspiraciones de la naturaleza, por la sencilla razon de que no siempre llena esta la medida de su ideal; y que esa libertad humana, independiente desde luego para combinar, correjir y transformar los materiales externos, se convierte en un órgano particular del arte ó en un dócil instrumento de esa misma ley que regula su desarrollo á través de los siglos. Acontéce con el arte lo que con todas esas grandes manifestaciones de la vida espiritual del hombre; que apesar de que este es llamado á realizarlas por sus esfuerzos libres, por encima de esa misma libertad y sirviendo de ley ineludible á esas mismas manifestaciones, se hallan ciertos principios eternos y absolutos, sustraidos completamente á la accion caprichosa de la voluntad humana. Dueño es el hombre de realizar ó nó la belleza, y de llegar á expresarla de este ó del otro modo; mas si la realiza, necesariamente se ha de haber sometido para ello á esas eternas leyes que fijan las condiciones esenciales de su exteriorizacion.

Ya queda indicado en otro lugar que el principio que explica esas analojías entre la naturaleza y el arte, y que produce la armonía que se observa entre estas dos esferas de lo bello, se halla necesariamente en una rejion superior á la una y á la otra, y se desprende por tanto de la idea absoluta de la belleza tal como emana inmediatamente de la intelijencia de Dios. Esta idea es la que se manifiesta directamente en la naturaleza, y la que se ostenta, mediante los esfuerzos humanos, en el arte: ella misma es la que sirve de lazo ó de unidad, al par que de ley y de norma al desarrollo de lo bello en todas sus formas; la que liga á la causa primera de cuanto existe, la variedad infinita de las manifestaciones de la belleza, constituyendo ese elemento constante y perpétuo que se oculta bajo la movilidad de los fenómenos reales de lo bello; porque la belleza estriba y se apoya en la armonía entre lo absoluto y lo relativo, entre lo infinito y lo finito. De aquí ese paralelismo entre la naturaleza y el arte, que solo puede explicarse satisfactoriamente por el pensamiento divino que preside á las realizaciones de la belleza en la una y en la otra esfera. Así se explica en primer lugar, por qué las bellezas naturales no alcanzan por sí solas todo su fin; puesto que emanando de la intelijencia de Dios, van dirijidas á la intelijencia del hom-

Biblioteca Nacional de España

bre donde tienen su verdadero término: tambien se explica de este modo la imperfeccion relativa de las bellezas naturales, destinadas á servir de base al desarrollo estético del hombre; porque es claro que si el espíritu humano no comprendiéra nada mejor que lo que la naturaleza le ofrece, embebido en un éxtasis infecundo, no sentiría estimulada su productividad ni empujada su fantasía por las vias saludables del arte, que conducen al engrandecimiento moral de los pueblos: y por último, así se explica tambien, cómo apareciéndosenos el jénio creador superior en cierto modo á la naturaleza, la obra del hombre no es sin embargo mas excelente que la de Dios, supuesto que la sabiduría infinita ha concedido al hombre esos altos grados de belleza quedándose con el principio absoluto que sirve de ley á todas sus expresiones, y le ha dejado ese trabajo de idealizacion que, recayendo sobre los elementos naturales que el mismo Dios le ofrece, le permiten reflejar la idea divina en toda su pureza, reservándose esa ley que conduce al jénio desde la naturaleza hasta su Autor. De este modo la humanidad y el mundo sirven de intérpretes del pensamiento divino; cada uno de ellos le expresa á su manera; el mundo, imperfectamente; pero de un modo que basta para lanzar al hombre por los senderos de la belleza; y la humanidad, de un modo mas perfecto; suficiente para llegar hasta Dios partiendo del mundo. Así se cumplen los altos destinos del arte.

El arte es una obra del jénio; pero este no se limita solamente al arte, sino que despliega sus poderosas dotes lo mismo en la rejion estética, que en la intelectual y en la moral.

Llámase *jénio*, el poder de producir libremente la belleza. Hállase servido por dos facultades importantes, reflejas y libres: el gusto, que á su vez se compone de juicio, imajinacion y sentimiento, y la potencia creadora que constituye su atributo esencial. La altura del jénio se mide, llamándole *sublime*: con esta palabra queremos levantarle sobre la productividad ordinaria de los hombres; y como la sublimidad expresa un alto grado de belleza, el jénio es el que alcanza en el órden sensible, los grados mas importantes de las artes; en el intelectual, los descubrimientos de las verdades mas grandes y fecundas; y en el moral, los esfuerzos mas inconcebibles de la abnegacion y del sacrificio.

El jénio es ante todo inventor y creador: y esta potencia, imposible de contener y que se ajita tumultuosamente dentro del alma como una llama abrasadora ó como una locura sublime, despliega sus ardientes alas, yá por la rejion serena de las ciencias, para forjar las hipótesis mas poéticas, ó para construir las mas atrevidas inducciones, ó para inventar los sistemas mas asombrosos y fecundos; yá por la rejion fantástica de las bellas artes, para concebir los poemas mas dramáticos, ó para idear las imájenes mas maravillosas, ó para crear los tipos mas poéticos y el ideal mas sublime; yá por el terreno mas modesto pero mas positivo de la mecánica, donde descubre

Biblioteca Nacional de España

los admirables secretos de la naturaleza y realiza las mas variadas y útiles aplicaciones, obteniendo los resultados mas sorprendentes; ó yá en fin, en la sublime esfera de la moralidad, en la que hace concebir los pensamientos mas profundos, y enjendra en la conciencia las mas heróicas y santas resoluciones. Copérnico, Galileo, Newton, en las ciencias de induccion, Linneo, Jussieu y Cuvier en las de clasificacion, Platon, Aristóteles y Descartes en las filosóficas, Pitágoras, Leibnitz y Laplace en las matemáticas, Arquímedes, Was y Gutemberg en la mecánica, y Homero, Rafael y Miguel Anjel en las bellas artes, son brillantes expresiones del jénio en las diferentes esferas de su actividad productura.

El jénio se descubre en la universalidad de los conocimientos: sirva de ejemplo Platon, político y moralista en sus tratados de *La república* y *Las leyes*, psicólogo en el *Theeteto* y el *Sofista*, artista y crítico en el *Fedro* y el *Hippias*, gramático en el *Cratilo*, físico en el *Timeo*, teólogo en el *Fedon*.

Descúbrese tambien en la fuerza con que se sobrepone á los demás hombres, hasta dominarlos y erijirse en símbolo de una generacion y expresion de un siglo, como se observa en Pericles y Augusto, Luis XIV y Napoleon; y en la magnitud y elevacion de los medios de que se vale, como si el jénio necesitára una atmósfera dilatada donde tender el vuelo: por eso Píndaro y Horacio, no pueden compararse con Homero y Virjilio: ni las comedias de Eurípides con el *Prometéo* de Esquiles ó el *Edipo* de Sófocles.

Requiere tambien el jénio cualidades especiales puramente estéticas, que son como el carácter distintivo de sus creaciones ó medios para elevarse á la sublimidad. Así, Demóstenes eleva su elocuencia á lo sublime por medio de su ardor, su viveza y su vehemencia; Ciceron se distingue por su diccion elegante y majestuosa, Bossuet por su impetuosidad al par que su magnificencia: Miguel Anjel, une las atrevidas construcciones góticas del arte romano, con las armoniosas proporciones y los delicados adornos del arte helénico, buscando con particular tino la sublimidad intelectual á través de las líneas y de las formas de los edificios: y Mozart y Pergoleso, llenos de uncion y animados por el fuego santo de su misma inspiracion, elevan sus cantos relijiosos á la altura de los sentimientos mas dulces y profundos, mas patéticos y mas sublimes de la música sagrada.

Por último: el gusto que suele acompañar al jénio cuando siente la necesidad de producir, no puede seguirle cuando trata de realizar; contentándose con presidir á la eleccion de los materiales para la obra, se queda como esperando su terminacion para admirarla y aplaudirla: mientras que el jénio crea, el gusto observa: y es de notar, que manteniéndose este último á igual distancia de lo muy pequeño y de lo muy grande, el jénio, abandonado á sí solo, puede fácilmente traspasar los justos límites y dar en el abismo; por eso hemos dicho, que de lo sublime ó lo ridículo solo hay un

Biblioteca Nacional de España

paso. La alianza del jénio y el gusto es muy rara, y tal vez contribuye á que no se la procure con especial cuidado; que la multitud suele admirar menos al jénio que se atempera al buen gusto, que aquel otro que se eleva mediante el sacrificio total de las reglas. Entre Racine y Corneille, aquel suele parecer mas grande, porque este suele ser mas exajerado: con mayor prudencia y menos egoismo, Alejandro no sería tan aplaudido por las jentes; pero hubiera de seguro fundado un imperio mas grande y duradero.

Definido el arte, como *la reproduccion libre, no solo de la belleza natural ó sensible, sino de la belleza ideal, tal como la concibe la imajinacion con auxilio de los datos que le proporciona la naturaleza,* su ley está clara y puede desprenderse de esta definicion. En efecto; el artista, solo puede proponerse, ó imitar á la naturaleza copiando, aunque embellecidos á su modo, los séres que la componen, ó producir obras que, en un grado mayor y mas notable que los objetos naturales, revelen lo infinito, lo incondicional y lo eterno. Ya hemos dicho, que para ascender de lo relativo á lo absoluto y de lo limitado á lo ilimitado, el artista cuenta con esa dorada cadena, cuyos eslabones construye su fantasía y que se llama *el ideal.*

El trabajo, pues, del artista empieza por forjarse su propio ideal; enjéndralo en las entrañas de su mente, asistido por su sentimiento y su potencia creadora, vá dándole despues forma clara y distinta en el fondo vivo de su imajinacion, y al fin busca los medios de exteriorizarle, procurando armonizarlos con su propia idea, y escojiendo para ello, ora el colorido y las sombras, ora los sonidos y las armonías, ora el mármol y la figura, ora la palabra y el metro. El secreto, por tanto, del artista, estriba en saber expresar fielmente el pensamiento, comunicándolo á los demás por medio de su obra con la misma profundidad y elevacion que él lo ha concebido, y haciendo participar á todos, al aspecto de su creacion, los mismos afectos, y el mismo entusiasmo con que la ha imajinado y realizado.

Claro está, pues, que la ley del arte, consiste en la expresion del ideal, ó lo que es lo mismo en la manifestacion del pensamiento por la forma: y que toda produccion que se quiera llamar artística, y que no sepa ó no alcance á expresar lo infinito por medio de lo finito, no merece aquel nombre. Menester es, que á la vista del objeto, el espíritu humano se sienta herido del amor puro de la belleza y transportado á otra rejion muy superior á la sensible. La forma, solo debe servir de condicion ó de instrumento á la belleza; pero ésta realmente debe hallarse lejos del objeto, fuera y por encima de él; porque las formas, los sonidos, los colores, las líneas y figuras, las palabras y el acento, nada son por sí mismos, ni pueden servir sino para trasladar al pensamiento á la esfera de lo ideal, donde espera al corazon el placer intenso y purísimo de la belleza racional.

Este, y no otro es el objeto de las artes en el doble dominio que comprenden. Siempre la forma será un obstáculo que se oponga á la expre-

Biblioteca Nacional de España

sion; pero no por eso dejará dicha forma de ser una condicion inflexible, imperiosa é ineludible. El alma del artista necesita un cuerpo que él mismo vá á construirse con elementos materiales; luchar con ellos y vencer en cuanto es posible sus leyes, hé aquí el mérito del artista y el poder del jénio. Es evidente que esta lucha no es la misma ni tiene siempre la misma rudeza, en las dos esferas de manifestacion del arte. Cuando el artista, solo se propone reproducir la belleza natural, aunque depurándola con los atributos del ideal, apenas tiene que correjir algunos defectos é imperfecciones que puedan presentar las formas dadas por la naturaleza; pero cuando se propone realizar las concepciones de ese otro mundo puramente subjetivo é interno, en que dominan juntamente el pensamiento y las pasiones, el corazon y la cabeza, como la naturaleza no tiene medios directos de expresion, hay que crearlos y aun que ponerlos en armonía con aquello mismo que ha de expresarse: de aquí la dificultad; porque siempre habrá entre la idea y la forma, la distancia que media entre el espíritu y la materia; entre los sentidos y el alma. Solo á fuerza de cuidado, de paciencia, de hábito y de fuerza creadora, podrá ponerse la materia al servicio del espíritu, plegar los sentidos á la voluntad del alma y vencer con el arte el obstáculo constante que nos presenta la naturaleza.

Para hallar la medida con que esto se consigue, entrémos en la clasificacion de las artes.

Ante todo dividámoslas en artes *mecánicas* y *bellas-artes*: esta separacion es antígua, supuesto que data de los tiempos de la Grecia artística. Llamábanse en lo antiguo artes *mecánicas* ú *oficios*, aquellas que se producen mas por la obra de las manos que por el trabajo del espíritu: considerábanse sin nobleza, tenian por fin la utilidad material y práctica, y se hallaban abandonadas á los esclavos. Por el contrario, las bellas artes, llamadas tambien artes *liberales* ó *injénuas*, tienen solo por objeto producir la pura y desinteresada emocion de lo bello, sin consideracion al provecho del espectador ni del artista, se trabaja en ellas mas con el espíritu que con las manos, y eran cultivadas en la antigua Grecia por los hombres libres, porque tienden á librar el alma de las trabas de la materia y ennoblecen al par que encantan el espíritu. Si por acaso la verdadera belleza se mezcla de algun modo y aparece en la obra mecánica, no es sin duda en sus partes esenciales; sino solo en los accesorios.

Finalmente; las artes mecánicas, deben por lo regular sus progresos, mas al uso rutinario y á los vacilantes tanteos, que á los principios eternos de las ciencias, y á las rigorosas deducciones de la lójica: la razon de esto es sencilla: por lo comun, los sábios son extraños á las manifestaciones de las artes mecánicas; y los mecánicos, de todo punto ignorantes por lo general de las verdades científicas. No quiere esto decir que la vida y el progreso de las artes manuales no dependan en cierto modo de las ciencias; prueban

Biblioteca Nacional de España

que no es así, las aplicaciones contínuas de la física y la química, por ejemplo, á la agricultura y á las industrias; pero por lo comun, los que ejercen una y otra arte, lo hacen inconscientemente, obedeciendo de un modo servil á las prácticas establecidas y sin aplicar principios científicos, que no se han cuidado de conocer, y que tal vez miraron con desden injusto. Las bellas artes, por el contrario, no solo tienen un íntimo enlace con las ciencias mas importantes, y se apoyan en sus sólidos principios, sino que no pueden ejercitarse sin noticia de ellos, y aun se exijen, como hemos dicho, en el jénio, extensos y profundos conocimientos en las eternas verdades que se propone exteriorizar. La moral y la física; la política y la economía; la aritmética y la jeometría; la gramática y la lójica; la psicolojía y la historia, con las demás ciencias que les sirven de auxiliares, contienen en su seno los principios que necesita aplicar el artista y las verdades que han de intervenir en sus creaciones.

Detengámonos ahora en el estudio de las bellas artes, y empecémos por clasificarlas.

Si atendiéramos al objeto de las bellas artes, en rigor no seria posible division alguna de ellas; porque todas tienen por objeto la expresion de una idea por medio de la forma; pero si nos referimos á los diferentes medios de realizacion, en armonía con los diversos órganos de nuestras sensaciones, podrémos clasificarlas segun nuestros sentidos. Para esto, debemos empezar por prescindir de los del olfato, paladar y tacto, que solo nos ofrecen simples sensaciones sin ningun valor estético, y que por sí mismos son impotentes para hacernos experimentar el sentimiento de la belleza. No sucede lo mismo con los de la vista y el oido, que se hallan sin duda mas al servicio del alma, y de los cuales, el primero nos revela aquellas formas que sirven de signo visible á alguna idea ó á alguna escena de la vida, y el segundo aquellas otras que traducen fielmente el sentimiento interior y los movimientos producidos por las pasiones.

Clasificando, pues, las bellas artes, segun el sentido á que se refieren, dirémos que pertenecen á la vista la *arquitectura*, la *escultura* y la *pintura*, que se manifiestan en el espacio; y al oido, la *música* y la *poesía*, que se desenvuelven en el tiempo. Algunos añaden á estas últimas la *elocuencia*.

Esta division parece poco filosófica, puesto que las bellas artes se hallan colocadas muy por encima de los sentidos y de los medios materiales con que cuentan para impresionarlos; pero como coincide con la que pudiéramos hacer de ellas segun los caractéres esenciales de sus manifestaciones particulares, ó segun el órden natural y progresivo con que producen la belleza, no hay inconveniente en aceptarla para poder estudiar las artes en série ascendente y con un método racional.

La arquitectura, es la mas material, y por lo tanto la menos libre de las bellas artes; el artista tiene que valerse en ella de medios groseros, y como si se viera agobiado bajo el peso de la materia, tiene que luchar con

Biblioteca Nacional de España

esta de un modo terrible, que cederle y aun sacrificarle parte de su pensamiento y, como el soldado que se bate en retirada hasta sus propias trincheras, se vé obligado á abandonar el cuerpo de la obra al pensamiento de la comodidad y la conveniencia, limitándose, por no declararse vencido, á estampar el sello de un falso triunfo en los accidentes de su creacion, en la simetría de las partes, en la proporcionalidad de las líneas, en el color y en la magnitud del conjunto. No se busque, pues, delicadeza ni armonía en un arte que participa en cierto modo del carácter de la naturaleza inorgánica: el artista, convencido de que no puede producir las suaves y dulces emociones de la belleza, aspira á expresar la sublimidad por medio del tamaño y de la jeométrica disposicion de los contornos.

Pero bien pronto viene en auxilio de la arquitectura la escultura, proporcionándole multitud de adornos y de formas graciosas y fantásticas, mezclando el reino orgánico con el inorgánico, y cubriendo la ágria severidad de las extensas y vastas superficies, de guirnaldas y festones, de tallados y relieves, cuyos modelos le ofrece en abundancia el mundo orgánico de los vejetales y de los animales. La escultura, que procura servirse de las formas naturales como expresion inmediata de la idea, se nos aparece como de un órden mas elevado: aun lucha abiertamente con la materia; pero dirigiéndose á aquellos objetos que envuelven dentro de sí una idea mas elevada, logra triunfar á veces de sus propias trabas, y elevarse, por medio de la combinacion y del símbolo, á la expresion pura y simple de un pensamiento. Donde se ostenta con toda su grandeza el triunfo del escultor sobre la materia rebelde, es en la estatuaria. En persecucion de su ideal, la escultura pasa de las flores y los frutos, á los animales y al hombre; combina primero las partes del animal con la figura humana, para producir la esfinje ó la cariátide; y deteniéndose luego en el hombre, produce en la estatuaria esos admirables efectos que solo se obtienen por medio de la fusion perfecta de la idea y de la forma: entonces animada la piedra ó vivo el bronce bajo el cincel del escultor, llega á expresar la resistente materia todos los grados de la pasion y todos los movimientos de la vida. La escultura parece llegar á donde la pintura empieza.

Esta en efecto toma el principio de la belleza, tanto natural como intelectual y moral, donde aquella le deja, y le ensancha, le eleva y le anima con su colorido. No solo la pintura recorre libremente la triple esfera del mundo mineral, vejetal y animal, reproduciendo las vastas perspectivas de la naturaleza, imposibles de contener en los inflexibles límites de un bajorelieve y dándolas un alto grado de verdad con sus colores, de que tampoco dispone la escultura; sino que penetrando en la rejion espiritual del sentimiento y de la idea, llega á expresar de un modo admirable el movimiento de las pasiones y la vida del alma.

La pintura es de las artes de la vista la única que puede elevar sus

Biblioteca Nacional de España

formas á la altura del pensamiento; la materia sofoca á la idea en la arquitectura y la escultura; pero la pintura se vale de medios mas lijeros y que pueden seguir por mas tiempo á la imajinacion en sus vuelos al infinito: la luz y las sombras, las tintas y los matices, se prestan mejor á la idealizacion de todos los objetos: y el pincel y la paleta pesan menos en manos del pintor, que el cincel y el martillo en las del escultor; el mismo lienzo parece prestarse mejor á sostener el peso de una idea, que la dura piedra en que se estrellan las delicadas ondulaciones de un sentimiento. Pero la pintura sin embargo no puede expresarlo todo: extendiéndose en superficie solamente, el claro oscuro no basta á darle toda la profundidad con que se presentan á veces los pensamientos y los afectos, y encerrada la imájen entre líneas suaves y armónicas pero fijas é inflexibles, carece tambien de la movilidad que suelen tener los fantasmas de la imajinacion, y los fugaces fenómenos de la vida del espíritu.

La música, ofreciendo al artista una forma mas inmediata, mas rápida y mas inmaterial, introduce en las artes un elemento nuevo é importantísimo; el tiempo. Lo que hasta aquí fué simultáneo, ahora es sucesivo; y la mente que contemplaba estática una idea fija, puede ahora recorrer en algunos minutos todas las fases de la vida estética, desde el placer al dolor, desde el amor al espanto, desde lo bello á lo sublime. La medida, la tonalidad y la armonía, son los elementos con que la música obtiene sus maravillosos efectos: y la acústica, exponiendo las leyes de la escala diatónica y sus prodijiosas combinaciones, y el valor cuantitativo de los sonidos; y la mecánica, modificando la cualidad y el timbre de los tonos con la invencion de sus variados instrumentos, concurren á enriquecer la inagotable fuente de sus hondas impresiones.

A pesar de que la naturaleza ofrece algunas muestras del arte músico, porque los elementos no son mudos y porque al lenguaje de los cuadrúpedos se unen los conciertos de las cantadoras aves, el hombre ha debido aquí separarse de sus modelos, haciendo de la música una creacion particular suya, y elevándose á las mas altas expresiones de los sentimientos del alma. Persiguiendo su ideal, ha llegado el artista á producir en el corazon todos esos afectos que llenan la vida estética del espíritu; desde el fuego ardiente del amor, al profundo respeto del sentimiento relijioso; desde la festiva alegría de los placeres del campo, al arrebatado ímpetu del entusiasmo guerrero.

Pero la música no revela tampoco todo el hombre interior, ni se dirije tampoco á todo él por decirlo así; porque expresando principalmente las pasiones, parece dirijirse en particular al corazon, procurando solo hacer sentir mas bien que hacer meditar ú obrar; y aun algunos sentimientos solo llega á excitarlos indirectamente y en virtud de una asociacion de ideas: tales son el valor, la resolucion, la magnanimidad, la abnegacion, la caridad, la esperanza, la fé, etc. Tampoco puede la música pintar la extension, ni

Biblioteca Nacional de España

la altura, ni la forma, ni los colorés; necesita de los auxilios de la imajinacion, que empieza su trabajo donde la melodía le abandona; de modo que el espíritu, provocado por la música, es el que propiamente termina la obra iniciada por el artista, dando á la obra mayor amplitud y expresion de la que en sí misma tiene. De aquí la necesidad de una forma nueva y mas jeneral; que se relacione con el espíritu entero en cuanto tiene de sensible y de intelijente, y cuya expresion abarque al mismo tiempo la belleza natural y la ideal. Esta forma es el lenguaje.

Agrégueso la palabra al sonido, el drama á la música, y la entonacion de la voz, el timbre, la articulacion, el jesto y la actitud misma, acrecen en valor y en significacion; mientras que los sonidos, las melodías y las combinaciones armónicas, ganan en intencionalidad, en viveza y extension. Los prodijiosos efectos que nos cuentan los antiguos de la música, deben entenderse del jesto ó de la palabra, acompañados por los acordes de la lira ó de la cítara. Clonos inventó la flauta para cantar sus himnos en honor de los dioses; y Amphion compuso el arte de la cítara, al mismo tiempo que la poesía que se cantaba al compás de sus sonidos. Terpandro cantaba en los juegos públicos pequeños poemas épicos ó *nomos*, compuestos para la cítara; y Tirteo y Trasilo entonaban al son de la lira las alabanzas de Minerva y de Marte.

Cuenta Plutarco que Zenon llevó un dia á sus discípulos al teatro para oir al músico Amebeo: "Vamos á ver, les dijo, de qué alma son capaces la madera, los huesos y hasta las entrañas de los animales, cuando el arte los dispone en una justa proporcion:" y en otro lugar nos dice, que la música produce con la palabra una impresion mas profunda; por eso observaba Teofrasto, que las quejas del dolor se convierten fácilmente en melodías, y los pasajes acalorados ó las manifestaciones de la pasion, hacen que las voces de los oradores y los trájicos tomen insensiblemente las diversas entonaciones del canto.

El lenguaje separado de la música y acomodado á las exijencias de lo bello, dá oríjen á la *poesía*.

En esta alcanza el arte su perfeccion; porque no solo el lenguaje que constituye su forma, es ya una de las invenciones humanas mas admirables y el instrumento que mejor se amolda á las exijencias de la idealizacion; sino que se presta á los encantos de la medida y del ritmo como la música, tiene algo de vivo y animado como el color, algo de fijo y determinado como la escultura, y algo de claro y preciso como la materia, al lado de lo inmaterial é infinito del pensamiento humano. La palabra, prescindiendo de su valor eufónico, no tiene otro alguno inmediato y material: pero en cambio, sirviendo de signo para la expresion del pensamiento, se transfigura en los lábios del artista, convirtiéndose en símbolo universal y enérjico de todo lo grande, lo sublime y lo infinito.

Biblioteca Nacional de España

La poesía lo abarca todo y lo reproduce todo; sentimientos, ideas, imájenes, figuras, colores, actos, sonidos, virtudes, vicios, verdades, falacias, bellezas, deformidades, lo visible y lo invisible, lo terrestre y lo divino, lo finito y lo infinito, el mundo, los hombres y Dios. La poesía sin embargo tiene un objeto concreto y determinado; nó la imitacion de la naturaleza, como decía Aristóteles; nó tampoco *ut pictura poesis*, como dijo Horacio, sino la realizacion del enlace armónico entre lo real y lo ideal. Colocada entre la realidad desnuda, tal como la ven los ojos, y la idealidad abstracta, tal como la concibe la ciencia, intenta conciliar el antagonismo entre el sentido comun y el raciocinio científico, espiritualizando la materia con el poder vivificador del pensamiento, y materializando por decirlo así las ideas abstractas, dándolas un cuerpo que las hace descender hasta la realidad. De este modo la poesía refleja el mundo entero, como los sentidos y la abstraccion juntamente; pero lo refleja bajo un punto de vista particular, en el que se concilian de un modo admirable y por medio de la espiritualidad del lenguaje, las tendencias opuestas del realismo sensible y del idealismo abstracto.

Este carácter particular de la poesía la distingue de todas las demás artes, las que en vez de expresar por sí solas todo el universo, solo revelan uno de sus aspectos; y al mismo tiempo la coloca por encima de todas ellas y como abrazándolas, sirviendo de lazo comun entre ellas, de fuente de sus concepciones, de fundamento de sus ideales respectivos, de precedente cronolójico, de término de sus destinos y de punto de apoyo para que puedan desplegar sus galas por todas partes y bajo todas las formas.

El lenguaje como instrumento de la poesía, y el sonido como forma del arte musical, abren á estas dos artes las hermosas puertas de la universalidad y la perpetuidad. Un canto, es un idioma universal que llega recto al corazon de todos los hombres, para despertar en él ese dulcísimo eco que se llama sentimiento de lo bello. Un poema, no es como un cuadro ó una escultura, patrimonio de una edad y de un pueblo; sino que se traduce á todas las lenguas y pasa por encima de los límites jeográficos y de las jeneraciones sucesivas de polo á polo y de siglo en siglo. Así han llegado hasta nosotros los cantos apasionados de la infortunada Safo y los himnos guerreros con que Solon excitaba á los ciudadanos á pelear contra Salamina; y así llegarán al fin de los tiempos los inmortales poemas de Homero y Virjilio, de Milton y Dante.

Hemos indicado que algunos cuentan á la elocuencia entre las bellas artes; sostienen que aquella produce por medio de la prosa los mismos efectos que esta por medio del verso, y que entre ellas no hay por tanto otra diferencia que la puramente accidental del ritmo. Desde luego se comprende lo errado de esta opinion; pónganse en verso las Filípicas de Demóstenes ó las Catilinarias de Ciceron, y no por eso dejarian de ser magníficos modelos de oratoria, pero nada mas. Tradúzcase en prosa á Virjilio y á Tasso

Biblioteca Nacional de España

y no por eso dejarémos de tener en sus libros bellísimas muestras de poesía. Horacio decía que debia reservarse el nombre de poeta para aquellos cuya inspiracion es divina y cuyos lábios cantan maravillas. Si el orador ejercita su imajinacion, no es sin duda para inventar lo maravilloso, ni para producir en el corazon de los que escuchan el sentimiento desinteresado de la belleza; sino para buscar medios con que conmover las pasiones, alcanzar su fin directo, que es la persuasion, y torcer la conciencia moral del auditorio del lado de la verdad y la justicia. Pobre orador aquel que arranca con su discurso esta sola exclamacion, "*eso es bello, magnífico, sublime,*" y no esta otra "*eso es ciertísimo, conveniente y justo.*"

Comparémos, para terminar, la Iliada, con la primera Catilinaria: en aquella observamos; 1.° la intervencion de los dioses, lo maravilloso; 2.° magníficas imájenes, brillantes galas de imajinacion, exactísimas y poéticas comparaciones; 3.° una representacion de los hombres y de las cosas, no tales como son, sino como el jénio de Homero desearía que fuesen; y 4.° bellezas, sublimidad, encantos, concepciones admirables, sentimientos dulcísimos, verdad, razon, pureza de propósitos por todas partes, en cada estrofa, y en cada verso.

En la Catilinaria primera de Ciceron, el orador empieza dirijiendo una plegaria á Júpiter, evoca dos veces la imájen de la patria y cambia luego de entonacion por no hacer un poema en vez de una arenga: despues en todo el cuerpo del discurso solo hay una comparacion, "así como el calenturiento que bebe agua helada se siente al parecer aliviado y recae despues en un mal mas violento y terrible, así la enfermedad de que adolece la república se debilitará al pronto con el castigo de Catilina, para hacerse mas cruel si quedan vivos los demás culpables." Despues Ciceron apela á los motivos de interés: excita á Catilina á que huya de Roma, al Senado á que tome una medida severa: para esto solo una ó dos veces usa de la personificacion; despues solo se vale de las figuras patéticas, del apóstrofe, de la exclamacion, de la repeticion, de la interrogacion, de la reticencia, de la disjuncion y de la conjuncion: manda, suplica, se irrita, maldice, exajera ó atenúa: el orador solo piensa en la causa sagrada de la patria, y para conseguir su propósito apela á todos los medios dignos de él y dignos del auditorio y del fin que se propone: los ornatos, las galas poéticas, son el accesorio; solo se propone convencer y si conmueve, no es sino como un medio de producir mas firmemente la conviccion en el entendimiento de los oyentes.

Ahora nos parece que fácilmente podrán percibirse las diferencias entre un poema y un discurso.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO X.

Fantasía.—Jénio ó estro poético.—Formas diversas de la poesía, como primera expresion del arte.—1.° Canto popular.—Sus caractéres principales.—2.° Formas del periodo de transicion.—Poesía sacerdotal.—Su principio productor.—Poesía heróica.—Su forma especial.—3.° Poesía dramática.—Su modo propio de expresion.—Division que se produce á principios de este siglo, tanto en el seno de la poesía como en el de las demás artes, por las luchas del clasicismo y el romanticismo.

El carácter universal de la poesía, se expresa por la circunstancia de ser percibida y sentida su belleza por todos los hombres, en la medida al menos de su cultura estética. Dado el lenguaje, como instrumento adecuado y signo arbitrario de las concepciones poéticas, fácilmente se comprende que por sí solo no basta á explicar los maravillosos efectos de este arte: menester es que se le añada cierta forma oculta ó cierto principio mas íntimo y espiritual, que dependa de alguna facultad del alma humana, la cual sea la creadora de esas bellezas y la perceptora además de todos sus detalles, de sus atributos y sus grados.

Esta facultad, esencialmente creadora, unas veces recibiendo sus estímulos del exterior, otras cediendo á su propia actividad y á su ardoroso impulso, es la que los griegos llamaban *fantasia* (φαντασία); potencia prodijiosa con cuyo aliento se enjendran los pensamientos mas grandes y las resoluciones mas heróicas, con cuya llama se enciende el fuego de la inspiracion que anima al jénio y con cuyo esfuerzo sobrehumano se rasgan las nieblas de lo desconocido y se descubren las brillantes rejiones de lo infinito. Poder milagroso que alza la mente hasta Dios, en cuyo seno se corrije el ideal que ha de realizarse luego, ó se diviniza lo real que ha de idealizarse al fin.

Esta facultad es la que, elevada á un alto grado de desarrollo y en union con la razon que la dirije y con el entendimiento que dispone y coordina los materiales para su obra, se llama en un grado humilde *sentido de la poesía,*

Biblioteca Nacional de España

y en un grado superior, *jénio poético, estro* ó *númen.* Y como que el jénio poético, si se quiere uno en el fondo, es muy vario en sus grados y formas, segun las edades, los pueblos y los diversos estados de su cultura, de aquí que la poesía, producto de esos diferentes desarrollos, no se nos presenta como única y la misma en todos los hombres; sino bajo formas muy diferentes y constituyendo jéneros distintos, si bien relacionados entre sí y fáciles de referir á una unidad, en virtud de las leyes que rijen su aparicion sucesiva.

Considerada la poesía en sus varias manifestaciones, como expresion particular del carácter de cada pueblo, no solo debe tener para nosotros un valor puramente racional, sino que dentro de cada localidad, se nos presenta recorriendo, en fuerza de la ley natural de su desarrollo, diferentes fases mas y mas perfectas, correspondientes á su infancia, su juventud, su virilidad y aun su decrepitud ó su vejez. Estudiarla bajo estos aspectos, no solo sirve para averiguar el carácter orijinal que la imprimen en cada pueblo las circunstancias accidentales que influyen sobre sus principios, y las relaciones y combinaciones diferentes formadas con sus elementos, sino tambien para poder sentir y juzgar con acierto las diferentes poesías, apreciándolas, no tanto por su valor absoluto, como por su valor relativo. De este modo, tambien nuestra crítica recae sobre el jénio productor, y nuestro juicio sobre la direccion que llegaron á darle su nacionalidad y su época.

Enumerar, aunque brevemente las formas principales que ha revestido la poesía, no es otra cosa que hacer una lijera reseña del arte: y esto equivale sin duda á dibujar á grandes rasgos la vida de los pueblos, al menos bajo una de sus formas históricas; porque es indudable que el arte es una de las expresiones mas gráficas del desarrolllo moral, intelectual y estético del hombre.

Esto es lo que vamos á intentar lijerísimamente, para poner fin á nuestros apuntes sobre la *Ciencia de la belleza.*

Desde luego, podemos señalar tres grandes períodos en esta historia, que marcan otras tantas evoluciones progresivas del arte, perfectamente distintas y que revelan del modo mas claro la ley que ha presidido á su desarrollo orgánico; la poesía lírica ó el canto popular, la épica ó el poema, y la dramática.

Recorrámoslas en este órden, bien seguros de que jamás en pueblo alguno el drama ha aparecido antes que la epopeya, ni esta antes que los cantos populares.

1.º Por lo mismo que el hombre halla en sí cuantos elementos exije la poesía, su fondo lo mismo que su forma, la imajinacion lo mismo que el lenguaje, esta arte es la primera que aparece en el órden de los tiempos. Fluye natural y espontáneamente del hombre mismo, sin duda á las excitaciones del mundo externo, y traduce al exterior las emociones que experi-

Biblioteca Nacional de España

menta el alma á la vista de la belleza, apenas el hombre, distraido un tanto de sus propias necesidades, se dedica á sí mismo é intenta darse razon de lo que piensa y lo que siente. Ante las perspectivas encantadoras de la naturaleza, ante los pintorescos paisajes y los objetos admirables que nos ofrece, el hombre se siente inspirado y conmovido, y como si se desatáran los raudales de su poesía natural, su pensamiento inventa el himno y su emocion el canto. Las formas de su poesía son vagas y rudas al principio, contájianse además con la índole particular de su vida; porque es claro, que la poesía de un pueblo pastoril, no puede ser de un mismo carácter que la de un pueblo nómada y guerrero, y sus primeras expresiones son vacilantes é imperfectas, como convienen á hombres que viven en un estado natural, en el que mas se cuida de la conservacion del cuerpo que de las necesidades del espíritu. El placer y la alegría, la paz y la guerra, la calma de los prados, la melancolía de los bosques y las grutas, ó el fragor del combate y el feroz embate de las irrupciones bárbaras, hé aquí los primeros objetos del canto popular, y las primeras causas que lo producen: hé aquí las primeras manifestaciones del instinto poético.

Uno de los caractéres principales de esta poesía primitiva, es por lo tanto su inconsciencia: corresponde el estado irreflejo de la intelijencia, al instinto que domina en el sentimiento: el poeta compone porque habla, y canta porque tiene voz: la naturaleza parece hablar por sus lábios y cantar con su garganta; por eso la poesía y el canto expresan las bellezas naturales, y parecen celebrar las glorias del universo. El cantor popular, es como el ave; artistas sin saberlo, sin quererlo y sin apreciarlo: su canto y su poesía las arrebata el viento de la publicidad, como se lleva el áura los trinos amorosos del ruiseñor; y su poesía y su canto son del dominio de la humanidad, como las armonías de la naturaleza son patrimonio de todos.

Otro de los caractéres especiales de la poesía del pueblo, consiste en el espíritu nacional que la produce y que por lo mismo la refleja de un modo admirable. Es evidente que el contenido del canto popular no puede ser otro, que el que imponen al espíritu las mismas condiciones en que viven los pueblos; es claro, que los cantos indios no pueden ser lo mismo que las odas y épodas griegas; ni las baladas escocesas, lo mismo que los caballerescos romances de la España de la edad media; ni tampoco las dulces canciones de los pueblos pastores, lo que los rudos himnos de los primitivos pueblos jermánicos; ni menos los cantares con que el pueblo moderno adorna la vida de las aldeas, como la Marsellesa ó el himno de Riego. Es tambien evidente, que el mérito poético, como el valor intrínseco de estas *voces de los pueblos*, dependen de su espíritu, y este, de la vida nacional que expresan: y que su aparicion es tan espontánea y su existencia tan necesaria, que ni puede señalárseles oríjen determinado, ni es posible acallarlas por mucho que avancen las artes y la cultura en el seno de las naciones.

Biblioteca Nacional de España

Otro carácter jeneral, en fin, de esta poesía, es su enlace con el canto. Apenas aparece, como si sintiera la necesidad de un auxiliar que realzára su valor y contribuyéra á su popularidad y á su inmortalidad, se une al canto, se dobla á las exijencias de la medida y del ritmo y aun se aviene á reducirse y condensarse, con tal de hacerse tradicional y duradero. De aquí la estancia, la estrofa, la copla, el coro, y mas tarde la narracion, la leyenda, el cuento, y el romance fantástico ó histórico.

2.º Pero apenas pasa la infancia de los pueblos y los intereses de la vida material van cediendo el puesto á los del espíritu, y la reflexion y el poder de concentrarse en sí aparecen, cuando la vida de las naciones cambia y el arte muda de fase y se transforma avanzando.

Y como quiera que en la vida espiritual de los pueblos la transformacion empieza por los mismos elementos que han preponderado en las edades anteriores, el corazon es el primero que se modifica, el sentimiento el primero que se eleva y la relijion la primera que aparece.

La poesía y el canto se recojen en los templos; al altar del alma, corresponde el altar de las montañas y de los bosques, y al himno profano sigue el sagrado, como al poeta popular el sacerdote. En este cambio, la poesía gana lo que gana el corazon; porque al sentimiento de lo infinito, que viene á ser su fondo, corresponde la sublimidad, que viene á expresarse en su forma.

El poeta sacerdotal tiene ya algo mas que expresar: á las tradiciones, ahora ya relijiosas, y á las hazañas, ahora ya de los dioses, únense las revelaciones sobrenaturales, y los ritos sagrados, y las enseñanzas dogmáticas, y las augustas ceremonias de un culto simbólico. No otros fueron los temas de David y de Salomon, entre los hebreos, de los Vedas de la India y del Zend-Avesta de Persia, de las Vestales de Roma y de los Druidas de la Galia, de Duranto y Pergoleso en el Vaticano y de Rossini y Eslaba en nuestras catedrales, interpretando al compás de los solemnes acordes del órgano, las sublimes pájinas del viejo texto sagrado.

La poesía sacerdotal, cuyo principio productor no es ya el instinto, ni todavía la espontaneidad libre, se apoya en la inspiracion y es hija del entusiasmo; y tales fundamentos bastan ya á levantarla muy por encima de las condiciones ordinarias del arte, como está el profeta muy por encima de la medida comun del hombre. El profeta, como su poesía, no pueden explicarse sino por un poder superior, invisible, oríjen de toda revelacion, razon de ese arrebato desmedido que lanza al hombre á la rejion extraña de las predicciones, y dispensador, en fin, de esa inexplicable intuicion de lo desconocido, que abre ante los ojos del poeta inspirado el libro misterioso del futuro.

Pero bien pronto desciende de su altura el espíritu fatigado, á reposar sobre los intereses del mundo; mas como no por eso pierde las dotes adqui-

Biblioteca Nacional de España

ridas durante su ascenso, la influencia de la relijion se muestra por todas partes. El pensamiento se ha hecho mas penetrante, mas filosófico, el corazon ha adquirido el hábito de lo sublime, y el espíritu se ha abierto á la fé y á la esperanza, y viene henchido de creencias y de afectos. Con estas dotes, la vida social es otra: su organizacion aparece y la unidad nacional se forma con el conjunto de leyes, tradiciones, costumbres, usos, lenguaje, ciencias, industrias y artes, que brotan por todas partes.

Pero antes de llegar á armonizar estos nuevos elementos, antes de poder dominarlos sujetándolos á las condiciones propias de la nueva vida, el hombre tiene que luchar; la materia parece oponerse al triunfo del espíritu, los hábitos á las innovaciones, la pasion al órden, y la naturaleza misma no cede sin combatir á los esfuerzos rejeneradores del hombre nuevo.

Esta situacion, esencialmente dramática de la vida de los pueblos, exije sacrificios importantes, y produce víctimas notables: la víctima no cae sin luchar, y el que lucha por un principio sagrado, por mas que sea vencido, es un *héroe*. Hé aquí la tercera individualidad histórica y artística, que viene á sustituir al sacerdote.

La poesía que refiere sus esfuerzos, que ensalza sus hazañas, que glorifica sus triunfos ó que llora su derrota, es la poesía heróica. Sus elementos son muy variados; porque yá nos presenta al héroe en lucha con los enemigos de la pátria, yá en pugna con malhechores y bandidos, yá á merced de los elementos desencadenados, yá combatiendo contra mónstruos ó fantasmas; unas veces víctima de las maquinaciones tenebrosas de los espíritus del mal, otras sacrificado á las preocupaciones de su época ó al ódio de los poderosos, y otras herido por la ingratitud ó muerto en aras del deber. Pero siempre grande, noble, valiente y hermoso.

Tanta riqueza y tal complicacion de accidentes, hacen que esta poesía exija una forma especial, menos simple que el canto popular y el himno relijioso. La índole narrativa y descriptiva al par, y el empeño de relatar minuciosamente las hazañas del héroe y las multiplicadas peripecias de su vida, reclaman un campo mas vasto, un cuadro mas extenso en que desenvolverse: yá no bastan unas cuantas pinceladas contenidas en algunos versos, sino las numerosas pájinas de un libro: porque han de expresarse en él toda la vida nacional de un pueblo y el espíritu íntegro de un siglo. Este libro, forma adecuada y digna de tamaña narracion, constituye lo que se llama una *epopeya* (ἔπος, relato) composicion independiente de la música y que se destina á ser recitada.

El jénio épico, mas separado ya de la productividad instintiva del poeta, emana de la pura espontaneidad del espíritu y toca ya á la forma mas perfecta del arte, que es la creacion consciente y libre.

3.° Para que el arte alcance su perfeccion, es menester que, conservando la elevacion y la fuerza de su potencia creadora, el espíritu entre en

Biblioteca Nacional de España

calma. Para ello á las luchas y á las ajitaciones de una sociedad que trabaja por constituirse, es necesario que suceda el reposo del triunfo, el órden y la libertad verdadera, la seguridad individual y nacional y todos aquellos bienes que demuestran un estado de gran cultura y de sábia gobernacion.

Entonces el arte, recoje las riquezas esparcidas por su pasado, las recuenta, desecha las que ya perdieron su valor, y aprovecha aquellas otras que pueden servir de algun modo á las nuevas creaciones. El vigoroso jénio que enjendró el poema heróico, subsiste aun para enjendrar los modernos ideales; y las mismas facultades que la madurez de la edad pone en accion en el espíritu de los pueblos, hacen posible la percepcion y el recto juicio de las manifestaciones mas perfectas del arte. A una productividad nueva, corresponde una receptividad diferente: y solo porque en los espectadores hay mas aptitud estética, mas recto criterio y mas delicado sentimiento, como hay mas ciencia y mas moralidad, pueden exijirse al artista mas altas y elevadas producciones, mas variados y trascendentales efectos.

El modo propio de expresion de esta última fase del arte, es la forma *dramática*. Esta, no solo contiene en sí todos los elementos de las formas anteriores, enlazando lo lírico con lo épico, lo profano con lo sagrado, lo narrativo con lo práctico, sino que reune además en su seno á todas las demás artes que prestan gustosas sus servicios. La arquitectura le erije un templo, el *teatro*; la pintura y la estatuaria lo adornan y lo pueblan con símbolos é imájenes del pasado; la pintura lo decora, introduciendo bajo su techo un mundo artificial; y la música le presta sus divinas melodías. Para que el teatro sea lo que debe ser, es preciso que todas las artes hayan llegado á su apojéo; y esto solo sucede, cuando un pueblo alcanza los mas altos grados de civilizacion.

Despues.... despues, la nacion decae y el arte tambien: todo envejece, todo se marchita y se corrompe, con la juventud huyen las preciosas tradiciones y los poéticos recuerdos; el pensamiento se debilita, el corazon se hiela; las ilusiones huyen y las esperanzas tardan, y el espíritu egoista, cambia la jenerosidad por la conveniencia y la abnegacion por el interés. Sucede entonces, que á medida que el presente vale menos, el entendimiento calculador exije mas; y que el arte, no acertando ó no pudiendo satisfacer las exijencias nuevas y mayores de un exámen rigoroso y de un público descontentadizo, empieza por lanzarse en el terreno del racionalismo y de las abstracciones en el que le espera el ridículo, y concluye por apelar del modo mas violento al artificio, olvidándose de las reglas eternas del buen gusto y de las conveniencias artísticas y sociales, y concluyendo por buscar efectos hasta en el hediondo cieno de la inmoralidad y las obscenidades.

Cuando tal sucede, el arte ha muerto! Pero el jénio nó, porque es eterno! El jénio sufre: lucha ó espera; y sus esfuerzos ó su abnegacion, le permiten al fin remontar su vuelo sobre las ruinas, mostrando á su propia

Biblioteca Nacional de España

luz los terribles estragos de la pasada corrupcion, y empezando desde luego su trabajo providencial de reconstruccion, presidido por el mismo Dios.

Antes de terminar nuestra tarea, y para completar este brevísimo estudio histórico de la poesía, es preciso decir algo de una escision que se verifica en los dominios de esta, como de todas las artes, y que dá lugar á dos escuelas opuestas que se designan hoy con los nombres de *Clasicísmo* y *Romanticismo*. Las cuestiones entre estas dos escuelas nacieron en Alemania, fueron importadas en Francia por Mad. Stael y por el traductor Schlegel, é introducidas en el teatro español, mas bien que entre nuestros literatos, por los traductores é imitadores de Dumas y Víctor Hugo. Cuestion de palabras mas bien que de cosa al principio, envolvió al fin entre sus acaloradas discusiones los asuntos mas variados y los intereses mas considerables, desde las pequeñas preocupaciones del gusto individual y las susceptibilidades del amor propio nacional, hasta los asuntos mas graves de la política y la relijion, de la moral y de las costumbres. Por eso conviene decir algo acerca de ella, para ver á qué punto de confusion llegan los espíritus cuando se atacan opiniones antíguas y se desdeñan las reglas eternas de la verdad artística, por el mero afan de aparecer innovadores ó reformistas.

El romanticismo, es aquella escuela llena de extravagancias y exajeraciones, que, pervertido el gusto, se propuso á principios de nuestro siglo cambiar la faz de la literatura, declarando la guerra á las reglas de composicion y estilo del arte antíguo. El clasicísmo, por el contrario, viéndose atacado por el ardor de los revolucionarios, se ha compuesto de aquellos que se proponían defenderse contra la invasion, erijiéndose en campeones de la antigüedad, y oponiendo, con su desden y su desprecio, una resistencia absoluta y pertinaz á la corriente innovadora.

Si el romanticismo se hubiera contentado con referir sus creaciones al sentimiento de los pueblos modernos, expresando el espíritu nuevo con formas naturales y adecuadas al pensamiento nacional, pero sin olvidarse por completo de las primeras condiciones del arte, el clasicísmo no se hubiera levantado como un formidable antagonista á defender contra la perversion del gusto y las exajeradas pretensiones de los románticos, la autoridad de las doctrinas clásicas y la veneranda memoria de los maestros de la antigüedad. Pero la misma distancia que separaba á aquellos de las primitivas fuentes artísticas, y la circunstancia de haberse borrado totalmente de su memoria, á impulsos del nuevo jiro dado á su desarrollo intelectual y moral, el recuerdo de los poemas y demás composiciones que se consideraban como regla segura y modelo eterno de la belleza, hicieron que los nuevos artistas se lanzáran al campo de las innovaciones, sin norte fijo ni segura brújula que les guiase por el difícil derrotero que emprendian. El clasicísmo, por su parte, incurrió en la exajeracion contraria: apegóse con tal rijidez á lo antíguo, defendióle, con tanto entusiasmo, que considerando las obras maestras

Biblioteca Nacional de España

de los primeros tiempos como tipo inmejorable y regla absoluta é infalible, cifró en la servil imitacion de cualquiera de ellas toda la belleza y todo el mérito de las modernas creaciones, y opuso un criterio severísimo hasta la injusticia, á todo lo que aparecía con visos de orijinalidad. Las exajeraciones y la corrupcion punible de los románticos, hicieron, como era natural, que la crítica ágria y dura se estrellase contra toda manifestacion de la productividad espontánea, clamáse contra todo arrebato del jénio, y, tornándose tan calculadora y fria como inflexible y tiránica, analizáse toda composicion, matándola al analizarla y viniendo despues á fijarse en la forma, sin cuidarse del fondo, ni del íntimo enlace que debe haber entre ellos y que constituye la esencia de toda belleza.

Es lo cierto, que el arte moderno presentóse frente á frente del arte antíguo en Alemania; que por una parte lucharon, nó las artes ni la literatura, sino el espíritu griego y las formas paganas, y por otra las exijencias morales del cristianismo, y las ideas nuevas que comunicó este á las nacionalidades europeas que se desenvolvian bajo el influjo de Roma: por esto se llamó *románticos* á estos últimos, mientras se continuaba, designando á los primeros con el nombre de *clásicos*. Y si los reformistas se hubieran mantenido á la altura de los Lessing y los Goëthe, representaciones brillantes del jénio aleman, es claro que el clasicísmo no habria aparecido, ó no habría descendido al menos á la austeridad exajerada, ni al ridículo pedantismo con que luego se manchó. Mas sucedió todo lo contrario; las innovaciones se hicieron mas y mas violentas, los abusos mas y mas intolerables y la rivalidad estalló, no solo en el campo de la poesía, sino en la extensa rejion del arte.

La aparicion, sin embargo, de estas dos escuelas antagonistas, no carece de explicacion satisfactoria. Hállala cumplida en el fondo mismo del fenómeno de la belleza, y en el predominio que en esas épocas intermediarias del desarrollo estético, llega á alcanzar yá la forma sobre la idea (clasicísmo), yá la idea sobre la forma (romanticismo). En el primer caso, la importancia dada al elemento sensible, turbando el ideal y obligando de un modo violento al pensamiento artístico á plegarse á las condiciones limitadas de la forma, produce una grave imperfeccion en la belleza, que impide al clasicísmo servir de principio á un jénero particular de arte: y en el segundo, persiguiendo la idea pura, que no puede encerrarse de un modo completo en la forma sin despojarse de su carácter absoluto y divino, se atropellan las condiciones objetivas de la belleza, se rompe la forma, se aturde el pensamiento con una variedad sin unidad y con una riqueza de formas sin armonía, y se imposibilita al jénio para llegar á la expresion de la verdadera belleza, que no consiste sin duda en perseguir ciegamente ese soplo invisible é impalpable que desciende del cielo, como el aliento de lo infinito, sino en fundar una relacion de perfecta igualdad entre la forma y la idea.

Biblioteca Nacional de España

Corriendo el arte romántico tras ese ideal puro que no sabe ni puede ocultarse bajo ninguna forma, requiere como primera condicion, la conciencia de esa idea; y como dicha conciencia no se adquiere sino en la virilidad del arte, á cuya edad corresponde la forma dramática, el romanticismo que solo se habia iniciado en la epopeya, estalló en el drama. Poséenlo, pues, aquellos pueblos que han elevado esta forma al mas alto grado, tales como los indios en sus poemas y los pueblos cristianos en sus teatros. El tipo clásico por el contrario, resulta del elemento pagano en que el espíritu sacerdotal queda mudo, mientras que el sentimiento relijioso, desconociendo la idea verdadera, se entrega á todas las exajeraciones de la mitolojía y llega á formar un mundo sobrenatural á gusto de su caprichosa fantasía. Esto ha pasado á los griegos, donde el clasicismo encuentra una expresion perfectísima é inimitable; donde las primitivas tradiciones relijiosas, perdidas ú olvidadas, se habian revestido de formas humanas mas ó menos bellas ó extravagantes; y donde el Cielo, transformado en Olimpo, pone al infinito en manos del hombre y á los dioses bajo el dominio del pincel de Apeles ó de la lira de Orfeo.

Ahora bien; si en los tiempos modernos los clásicos se hubieran limitado al culto del arte griego, á la imitacion de sus modelos y á la defensa de sus reglas, solo tendríamos que reprocharle que habia querido encerrarse en la forma, que se habia negado á expresar toda la verdad artística, que se habia propuesto perpetuar el paganismo y que intentaba luchar contra el espíritu cristiano que nos eleva sobre lo sensible, limitado, y perecedero, para arrebatarnos hasta lo infinito, lo ilimitado y lo eterno. ¡Así tambien si el romanticismo, no hubiera dejenerado, si su afan de innovar no le hubiera arrastrado á la monstruosidad y al error, y si perdido en el océano sin fin del ideal puro, no se hubiera estrellado tantas veces contra los escollos de las mayores aberraciones y de las consecuencias mas desastrosas, tampoco tendriamos que objetarle sino que ha sustituido lo real por lo ilusorio, lo cierto por lo fantástico, lo posible por lo deseado, lo que *es* por lo que quisiéramos que *fuera*.

La verdad se halla en la conciliacion de la realidad y la idealidad: en la relacion del espíritu y la materia, en la armonía, en fin, entre las dos esferas positivas de lo bello, la naturaleza y la vida humana, y las dos potencias capaces de conocerlas y producirlas; Dios y el hombre.

Biblioteca Nacional de España

CONCLUSION.

Apenas hemos rozado el florido pero estenso campo de la belleza, y sin embargo quizás hemos dicho demasiado; pero es preciso conocer que la materia es vastísima y que solo con gran dificultad se la reduce á las proporciones que exijen los libros de la clase del que hemos escrito. Por otra parte, nuestro objeto no ha sido ni podia ser, seguir al arte paso á paso en todas sus evoluciones y en cada una de sus manifestaciones especiales; esto nos hubiera llevado al exámen detenido de cada una de las artes, lo que no cabe dentro del fin particular de un libro de literatura. Pero á nuestro parecer quedan expuestos, aunque solo lijeramente, los principios inmutables de la belleza; explicados de un modo filosófico sus diversos grados y sus diferentes expresiones; indicadas sus fuentes; analizadas tanto la parte objetiva como la subjetiva del fenómeno estético, y establecidos los fundamentos del arte.

De nuestro trabajo pueden deducirse las siguientes verdades, que ya consideramos cosa suficiente: 1.ª la belleza es una idea eterna, que se refleja á un tiempo en la vida de la naturaleza y en la vida del hombre y de los pueblos. 2.ª Su principio reside en el Autor de todo lo creado y su razon de ser en el alma humana, única que puede conocerla, sentirla y crearla. 3.ª La facultad de reproducir lo bello es tan esencial al espíritu, como la de pensar y querer libremente: y así como el arte no podría ocupar jamás el lugar consagrado á la ciencia en el entendimiento de los pueblos, así tampoco puede esta reemplazar al primero, en el papel que le toca desempeñar en los destinos de la humanidad. 4.ª La vida, y el progreso por tanto, de las artes, como expresion perfectible de la belleza, se halla sometida á leyes fijas é invariables que se revelan, no solo en su desarrollo total á través de la historia, sino en cada una de sus fases particulares. 5.ª Y por último,

Biblioteca Nacional de España

que los diferentes grados de belleza, desde el gracioso al sublime, y desde lo bello á lo ridículo, expresan y confirman el enlace que media entre la idea y la forma, entre lo infinito y lo finito, y demuestran que la naturaleza, como el hombre, solo reflejan débilmente la idea absoluta y divina de la belleza, la cual solo puede ser percibida y realizada en la tierra de un modo parcial, si bien para concebirla y gozarla debe el espíritu prescindir de su envoltura limitada y remontarse tras ella hasta su principio incondicional y eterno: que es Dios.

FIN.

Autores que se han consultado.

Aristóteles.—Barni.—Boileau.—Blaire.—Cousin.—Fernandez Espino.—Garnier. Kant.—Marmontel.—Nuñez Arenas.—Platon.—Pascal.— Pictet.—Voltaire.—Winkelmann.

ESTA OBRA ES PROPIEDAD DE SUS AUTORES.

Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE.

RAZON DE ESTE LIBRO. 5
INTRODUCCION. 9

LITERATURA FILOSÓFICA.

CAPITULO PRELIMINAR.

DEL ESPÍRITU Y SUS FACULTADES.

Nociones del alma: consciencia.—Division de los sentidos.—Sentidos físicos ó corporales.—Sentido íntimo.—Sus funciones propias.—Fases diversas del sentido íntimo.—Sentido estético.—Su division en plástico y poético.—Facultades plásticas.—Proporcionalidad, regularidad y simetría.—Facultad poética.—Inspiracion, jénio, injénio.—Sentido lójico.—Facultades lójicas.—Evidencia de lo verdadero.—Sentido moral.—Facultades morales.—Evidencia de lo bueno. 13

ESTÉTICA.

CAPITULO PRIMERO.

Definicion de la Estética.—Sus relaciones con la Filosofía.—Su objeto.—Su método.—Su importancia.—Análisis del fenómeno de la belleza.—Parte objetiva de este fenómeno.—De lo bello en la naturaleza.—Belleza de los séres inorgánicos.—Belleza del reino vejetal.—Belleza de los animales.—Belleza física, intelectual y moral del hombre.—Refutacion del empirismo, como insuficiente para explicar lo bello. 25

CAPITULO II.

Parte subjetiva del fenómeno de la belleza.—Sentimiento de lo bello.—Su diferencia de la sensacion y del deseo apetitivo.—Si existe conexion necesaria entre el sentimiento de lo bello y los placeres sensuales.—Verdadera nocion de lo agradable.—Si el placer que acompaña á la percepcion de lo bello, se enlaza de un modo necesario á nuestra naturaleza moral.—Nocion de lo útil.—Si el sentimiento estético puede referirse á nuestra intelijencia.—Efectos del sentimiento estético puro. 42

CAPITULO III.

El sentimiento de lo bello no encierra toda la parte subjetiva del fenómeno estético.—Juicio de lo bello.—Su objetividad.—Su naturaleza.—Razon de la universalidad de este juicio.—Si precede al sentimiento de lo bello, ó es posterior á él.—Análisis de la intuicion de lo bello.—Enlace de los dos principios que concurren á este hecho psicolójico.—Sus consecuencias. . . 52

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO IV.

Definicion de la belleza.—Su division, por las diversas esferas en que se nos ofrece.—Belleza física.—Belleza intelectual.—Belleza moral.—Division de la belleza, por las formas con que se nos revela.—Belleza actual.—Relaciones entre las dos esferas en que se ostenta la belleza actual.—Belleza ideal.—Razon de la armonía entre la belleza natural y la ideal.—Belleza suprema ó absoluta . 60

CAPITULO V.

Grados de la belleza.—Sublimidad.—Si lo sublime se funda sobre los mismos elementos que la belleza.—Caractéres que distinguen al sublime en la naturaleza.—Cómo debe entenderse la magnitud en los objetos y fenómenos naturales.—Relacion de la forma con la idea en los objetos sublimes.—Si el mundo orgánico expresa la sublimidad.—Sublimidad moral.—Análisis psicológico del fenómeno de lo sublime.—Efectos del sublime sobre el espíritu humano. . 70

CAPITULO VI.

Fenómenos estéticos contrarios á la belleza.—Naturaleza de lo feo.—Lo feo en la naturaleza, en el reino orgánico y en la humanidad.—Hechos psicológicos que constituyen la parte subjetiva de este fenómeno.—Analojía y oposicion entre lo bello y lo feo.—Razon de ser de lo feo en la naturaleza.—Si es permitido usar de él en las artes. 80

CAPITULO VII.

Del ridículo.—Caractéres que reconocen en él los críticos.—Su oríjen y su expresion.—Si hay ridículo en la naturaleza.—Diversas fuentes del ridículo en la vida social.—Carácter que acierta el arte á sacar del ridículo.—Ridículo de situacion y ridículo de accion.—Contrastes que concurren para producir los efectos ridículos.—Placer que acompaña al sentimiento de lo cómico.—Antagonismo entre lo sublime y lo cómico. 88

CAPITULO VIII.

Necesidad de la cultura estética para sentir y conocer lo bello.—Grados diversos del desarrollo estético, segun las diferentes edades del individuo.—Condiciones y circunstancias que determinan y provocan las transformaciones del sentido estético.—Sentimiento é imajinacion.—Influencia recíproca de estas facultades.—Teoría del gusto.—Desarrollo del arte. . . . 98

CAPITULO IX.

Profundas analojías entre la naturaleza y el arte.—Principio que las explica.—Atributo del jénio.—Ley jeneral de todo arte.—Su doble dominio.—Division de las artes.—Clasificacion de las bellas artes.—Comparacion de ellas entre sí.—La poesía es la primera de las bellas artes.—Si entre las bellas artes debe considerarse la elocuencia. 108

CAPITULO X.

Fantasía.—Jénio ó estro poético.—Formas diversas de la poesía, como primera expresion del arte.—1.ª Canto popular.—Su carácter principal.—2.ª Formas del periodo de transicion.—1.ª Poesía sacerdotal.—Su principio productor.—2.ª Poesía heróica.—Su forma esencial.—3.ª Poesía dramática.—Su modo propio de expresion.—Division que se produce á principios de este siglo, tanto en el seno de la poesía como en el de las demás bellas artes, por las luchas del romanticismo y el clasicismo.—Conclusion. . . . 120

Biblioteca Nacional de España

ELEMENTOS DE LITERATURA.

Biblioteca Nacional de España

José M. Rodriguez

Cartaxo

Agosto

1886

Biblioteca Nacional de España

ELEMENTOS

DE

LITERATURA FILOSÓFICA,

PRECEPTIVA É HISTÓRICO-CRÍTICA.

CON

APLICACION A LA ESPAÑOLA,

POR

D. ROMUALDO ALVAREZ ESPINO Y D. ANTONIO DE GÓNGORA Y FERNANDEZ,

CATEDRÁTICOS POR OPOSICION

DEL INSTITUTO DE CADIZ.

CADIZ.

IMPRENTA Y LITOGRAFIA DE LA REVISTA MEDICA,

CALLE DE LA BOMBA, NÚMERO 1.

1870.

Biblioteca Nacional de España

Se consideran furtivos los ejemplares que no vayan numerados y rubricados por uno de los autores.

N.º 7

Biblioteca Nacional de España

PARTE SEGUNDA.

LITERATURA PRECEPTIVA.

José M. Rodriguez

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

PRELIMINARES.

Objeto de la literatura preceptiva.—De las reglas: su oríjen y naturaleza: su utilidad.—Partes en que se divide el estudio de la literatura preceptiva.

El objeto de la literatura *preceptiva* es dar reglas sobre toda clase de composiciones.

Reglas son ciertos preceptos ó juiciosas advertencias, que nos enseñan lo que debemos hacer y lo que estamos obligados á evitar, para producir una obra con la perfeccion posible.

No han sido dictadas en ninguna época por el capricho de tal ó cual indivíduo de la especie humana, en cuyo caso pudieran ser falsas y susceptibles de variaciones. Son producto de las potencias intelectuales y morales del hombre, y tienen por carácter el ser eternas, de eterna verdad y por consiguiente invariables, á cáusa de estar fundadas en la naturaleza misma de las cosas. Así es que las reglas concernientes á que en todo poema ó composicion dramática haya un personaje principal, no son tales porque Homero ó Sófocles las hayan practicado, sino que ambos pueden considerarse como buenos poetas por haberlas observado, conociendo que eran verdaderas decisiones de la sana razon.

Cuatro maneras distintas hay de aprender las reglas: observando la naturaleza, estudiando un arte, leyendo atentamente los clásicos, y oyendo la esplicacion de buenos maestros.

El cumplimiento de las reglas es sumamente útil, pues si bien la obra podrá no tener primores estraordinarios, porque estos son fruto del talento, á lo menos será *regular*, evitándose los defectos, con lo que conseguiremos acercarnos algo á la perfeccion.

La literatura preceptiva se divide en dos secciones: en la primera se dan reglas jenerales y comunes á todas las composiciones literarias, á lo que llamamos *elocucion*; y en la segunda se dán reglas particulares y propias de cada una de ellas.

Biblioteca Nacional de España

Preceptiva

SECCION PRIMERA.

DE LA ELOCUCION.

La *elocucion* tiene por objeto dar reglas sobre el modo mas conveniente de espresar los pensamientos por medio del lenguaje oral.

El análisis de la elocucion comprenderá el estudio: 1.° del *lenguaje*, 2.° de sus distintas modificaciones ó sean las *figuras*, y 3.° del *estilo*, que viene á ser como la síntesis de las materias que abraza esta seccion.

CAPITULO I.

Del lenguaje.

Qué es lenguaje? Sus partes esenciales.—Exámen especial de la cláusula.—Cualidades del lenguaje.—Pureza. Vicios opuestos á esta cualidad: observaciones sobre cada uno de ellos.—Propiedad, precision y exactitud.—Claridad. Voces técnicas, cultas, equívocas y homónimas.—Enerjía. Epítetos.—Armonía. Melodía: ritmo. Lenguas eufónicas. Armonía imitativa: sus grados.

Lenguaje es la espresion de los pensamientos por medio de la palabra. Sus partes esenciales son las *voces*, las *oraciones* y las *cláusulas*.

Voz ó *diccion* es el término de una idea simple. No debe confundirse con la *espresion* que es el signo total de una idea, ya conste de una sola palabra, ya de muchas.

Oracion es la espresion oral de un pensamiento.

Y *cláusula* es el conjunto de palabras que formando sentido perfecto espresan uno ó mas pensamientos íntimamente relacionados entre sí.

La cláusula puede ser *simple* ó *compuesta*, segun conste de una ó mas proposiciones principales.

Se llaman *periodos* aquellas cláusulas en que las oraciones se presentan enlazadas de tal modo, que se suspenda el sentido en una parte de la cláusula y se cierra en la otra. Las diferentes proposiciones principales de que

Biblioteca Nacional de España

consta una cláusula compuesta se llaman *miembros*; las incidentes y los complementos, *incisos*.

Las cualidades esenciales del lenguaje son: *pureza, propiedad, precision* y *exactitud, claridad, energía* y *armonía*.

I.—Pureza.

La *pureza* del lenguaje consiste en su conformidad con el uso de los buenos autores y de las personas que tienen un perfecto conocimiento del idioma. Conseguiremos esta cualidad empleando palabras y jiros corrientes ó *castizos*.

Los vicios contra la pureza son por lo tanto el *arcaismo*, ó uso de palabras ó locuciones anticuadas; el *barbarismo*, ó uso de voces ó locuciones estranjeras; el *neolojismo*, ó uso de voces ó locuciones nuevas; y el *solecismo*, que consiste en cometer defectos de sintaxis y construccion.

Arcaismos. En poesía y en escritos jocosos de prosa, podrá usarse una que otra palabra anticuada, con tal de que conserve algo de su significacion; mas en las composiciones sérias no poéticas, debemos abstenernos de todas ellas. Así podemos decir *amare, decilles, pesadumbre* por *peso*; pero de ningun modo *tendal* (tienda de campaña), *aviltar* (afrentar), y otras que han llegado á perder del todo su sentido.

Barbarismos. No se deben introducir palabras estranjeras, sino cuando lo exija imperiosamente la necesidad, dándoles la terminacion que prescribe el caracter de la lengua, á la cual se quiere hacer adoptarlas.

Siempre debemos usar tambien las voces en el sentido que tienen en castellano, y de ninguna manera en el que les dá otra lengua. Esta regla es tanto mas necesaria, cuanto que la lectura de libros estranjeros, especialmente franceses hace faltar muy á menudo á ella. Por ejemplo: el participio *unido* del verbo *unir* que lo usamos en el sentido de *juntar dos ó mas cosas entre sí, haciendo de ellas un todo ó un compuesto* (1), si se emplease en la acepcion de *liso ó llano*, como si dijéramos *el mar unido á semejanza de un cristal*, cometeríamos un galicismo de significacion (2).

Los barbarismos toman el nombre especial de la nacion de donde proceden; así decimos *galicismo, grecismo, latinismo*, etc.

Neolojismos. No usaremos de voces nuevas, sino cuando sean *necesarias, intelijibles, sonoras y conformes con la índole del idioma* (3).

Solecismos. Debemos procurar que las espresiones sean correctas, observando las reglas gramaticales en lo material de las palabras y en su concordancia y réjimen.

---

(1) Diccionario de la Academia.
(2) Es digno de mencion el *Diccionario de galicismos* del Sr. Baralt.
(3) Leibnitz.

Biblioteca Nacional de España

Los solecismos si se cometen involuntariamente, pueden ser disculpables con estas tres condiciones: 1.ª que recaigan sobre reglas de poca importancia: 2.ª que aun así no se encuentren sino en aquellas obras que se acercan al tono libre de la conversacion: y 3.ª que con ellos gane el estilo en sencillez y naturalidad.

Una de las cosas que mas influyen en la pureza del lenguaje, es el perfecto conocimiento de los *modismos*, que son las maneras de hablar propias de cada lengua. Si tomados al pié de la letra no presentan un sentido claro, infrinjiendo á veces las reglas de la gramática, se llaman *idiotismos*; por ejemplo: *hacer memoria.*

II.—Propiedad, precision y exactitud.

Son *propias* las voces y espresiones que designan la idea que nos proponemos enunciar. Si lo verifican sin ninguna circunstancia de mas serán *precisas*; y si espresan la idea sin ninguna circunstancia de menos serán *exactas.*

Para reunir estas tres cualidades basta una regla (1), y es que se estudie mucho la lengua en que se ha de escribir, y se tenga bien conocido y fijado el valor etimolójico (2) y usual de las palabras, especialmente de las llamadas *sinónimas* (3); que son aquellas que, significando una misma idea fundamental, la espresan con alguna diversidad en las circunstancias, por ejemplo: *pleno* y *lleno, grave* y *sério.*

III.—Claridad.

Las palabras y espresiones de todo escrito deben ser *claras* para aquel á quien vá dirijido; lo que no puede suceder en muchos casos con las voces *técnicas, cultas* ó *sábias, equívocas* y *homónimas.*

Se llaman palabras *técnicas* las que están consagradas especialmente á objetos de ciencias y artes, p. e.: *bauprés, solsticio, coluros,* las cuales deben escusarse en toda composicion que se dirija á la comun lectura.

Se entiende por voces *cultas* las derivadas de las lenguas sábias, y que sin ser técnicas, no han recibido la sancion del uso, p. e.: *apropincuarse, superno, insaturable.* De estas palabras es claro que debe abstenerse todo escritor.

Voces *equívocas* son aquellas cuya significacion conviene á distintas co-

(1) Gomez Hermosilla: *Arte de hablar en prosa y verso.*

(2) El *Diccionario etimolójico* del Sr. Monlau, es un trabajo apreciabilísimo y digno de consultarse.

(3) Los *Ensayos sobre la distincion de los sinónimos de la lengua castellana* por Lopez de la Huerta y por Jonama, unidos al suplemento de March, es lo mejor que en esta materia poseemos.

Biblioteca Nacional de España

sas, p. e.: *compañía, guarda, sentencia*; y *homónimas*, las que escribiéndose y pronunciándose de la misma manera, tienen un significado muy diverso, por proceder de distinta raiz, p. e.: *amo* nombre y *amo* verbo. La regla respecto de ambas, es que pueden emplearse en los escritos festivos, porque producen chistes llenos de gracia, pero están fuera de lugar en las obras sérias. Hé aquí una muestra del uso oportuno de ambas clases de palabras.

Los diez años de mi vida
Los he vivido hácia atrás,
Con mas *grillos* que el verano,
Cadenas que el Escorial.
Mas *alcaides* he tenido
Que el castillo de Milan,
Mas *guardas* que el monumento,
etc.

(QUEVEDO.)

Los equívocos están bien empleados, pero á causa de haberlos usado con profusion en una série continuada de diez y seis versos, produce hastío su lectura.

Es muy oportuno tambien el uso de dos homónimos en la siguiente redondilla jocosa, en que Alcázar describe su jénero de vida; entre otras cosas dice:

Salido el sol por oriente
De rayos acompañado,
Mé dan un huevo pasado
Por agua, blando y caliente;
Con dos tragos del que suelo
Llamar yo néctar divino;
Y á quien otros llaman *vino*,
Porque nos *vino* del cielo.

Por último, la claridad del lenguaje depende de la pureza y propiedad de las voces, y de su recta y bien concertada colocacion en la frase.

IV.—ENERJÍA.

Son *enérjicas* las espresiones que enuncian la idea de una manera capaz de producir en el ánimo una impresion viva y fuerte. Las que no tienen dicha condicion se llaman *débiles*. Los *epítetos* contribuyen en gran manera á este requisito.

La naturaleza de los *epítetos* consiste en espresar una cualidad, cuya idea queremos escitar separadamente de las otras que escita el nombre solo del objeto; y se llaman así los adjetivos solos ó modificados y los sustantivos de adposicion. No todos los adjetivos son *epítetos*, así es que no pueden considerarse como tales, los que unidos á un sustantivo espresan la idea total del objeto, no indicando con separacion ninguna cualidad suya, p. e.: *cuerpo humano*; ni tampoco los que designan el atributo de las pro-

Biblioteca Nacional de España

posiciones, como *el hombre es mortal.* Los epítetos deben ser: oportunos, propios é interesantes: no han de ser vagos, rutinarios ni inútiles: y no se acumularán muchos sobre un mismo objeto, ni se multiplicarán demasiado en la prosa.

El siguiente soneto de Lupercio Argensola, es un modélo acabado de epítetos.

Imájen espantosa de la muerte,
Sueño cruel! no turbes mas mi pecho
Mostrándome cortado el nudo estrecho,
Consuelo solo de mi adversa suerte.

Busca de algun tirano el muro fuerte,
De jaspe las paredes, de oro el techo,
O el rico avaro en el angosto lecho,
Haz que temblando, con sudor, despierte.

El uno vea el popular tumulto
Romper con furia las herradas puertas,
O al sobornado siervo el hierro oculto.

Y el otro sus riquezas descubiertas
Con llave falsa, ó con violento insulto;
Y déjale al amor sus glorias ciertas.

Para dar enerjía al lenguaje, debemos hacer resaltar lo mas importante, oscurecer lo accesorio, cercenar lo inútil, manifestar la relacion de unas ideas con otras, y aumentar gradualmente el interés.

V.—Armonía.

Entendemos por *armonía* la suáve modulacion que resulta del sonido de las palabras y de su buena colocacion, así como de la acertada combinacion de los acentos y páusas. De tres cáusas puede por lo tanto provenir la armonía de un período (1). 1.ª De que las palabras de que consta, sean por sí mismas y por su combinacion fáciles de pronunciar, que es lo que constituye la frase *melodiosa* ó *suave.* 2.ª De que sus diferentes partes estén distribuidas con cierta proporcion musical que se llama *ritmo* ó *número.* 3.ª De que las palabras por la naturaleza de los sonidos, ó por la cantidad de las sílabas, tengan cierta analojía con los objetos que representan: á esto se llama *armonía imitativa.*

Para conseguir la *melodía* ó *suavidad* de las espresiones, es necesario evitar: 1.º el *sonsonete* ó la repeticion de unas mismas sílabas, p. e.: *nave veloz.* 2.º el *hiato,* ó la concurrencia de muchas vocales, p. e.: *oía á ambos.* Y 3.º la *cacofonía,* ó reunion de consonantes ásperas y de difícil pronunciacion, como la *r,* la *p,* la *z,* p. e.: *error remolo.*

El *ritmo* ó *número* del período se consigue, procurando que sus miembros estén distribuidos de modo que la respiracion no se fatigue para reci-

(1) *Manual de literatura* del Sr. Gil de Zárate.

Biblioteca Nacional de España

tarlos, y que las páusas caigan á tales distancias, que tengan entre sí cierta proporcion musical.

Respecto á la cadencia final, la única regla importante es, que así como deben reservarse para lo último los miembros mas largos, así tambien deben estos terminarse con las palabras mas llenas y sonoras; y que no se coloquen los monosílabos en el final de la cláusula. Véase, por ejemplo, cuán desagradable cadencia tiene esta cláusula de Mariana: *repentina mudanza, confusion y peligro, uno de los mayores en que jamás Castilla se vió,* y cuanto mas sonora hubiera sido si hubiese dicho *en que jamás se vió Castilla.*

Es necesario sin embargo observar, que nunca deben ponerse seguidas muchas cláusulas musicalmente medidas, ni tampoco prodigarlas con esceso; debiendo preferirse á lo grato del oido las cualidades que anteriormente hemos indicado.

No todas las lenguas son igualmente eufónicas. La griega y la latina eran mucho mas susceptibles de la gracia é influencia de la melodía, que las que actualmente hablamos. La cantidad de sus sílabas era mas fija y determinada: sus palabras mas largas, sonoras y ricas en terminaciones; y las inversiones que se permitian, les daban la facultad de colocar las palabras en el órden mas á propósito para la coordinacion musical.

Entre las lenguas vivas, la italiana y la española son las mas armoniosas, por la feliz mezcla de vocales y consonantes dulces y sonoras. Las lenguas del Norte son mas ásperas y de pronunciacion mas oscura que las del Mediodía.

La *armonía imitativa* tiene dos grados: el primero es cierta conveniencia vaga y jenérica del sonido dominante en una cláusula con la naturaleza del pensamiento que contiene; el segundo consiste en la analojía particular que tienen con algun objeto los sonidos empleados para describirle.

La primera es la mas apreciable, la mas difícil, la que tiene cabida en todas las composiciones. Es evidente que se debe adoptar al tenor de la produccion cierto tono particular; y que no es el mismo el de un discurso tranquilo que el de una disputa acalorada, el de una arenga pública que el de una conversacion familiar. Las cláusulas muy numerosas y periódicas encierran pompa y magnificencia; las suaves y lentas son propias de la tristeza y la melancolía; las cortadas, rápidas, llenas de voces ásperas y fuertemente acentuadas, son á propósito para la vehemencia y las pasiones. Para ver el efecto que produce esta especie de armonía, compárese la oda á la *Vida del campo* de Fr. Luis de Leon con la de Espronceda al *Dos de Mayo.*

En cuanto á la imitacion por medio de los sonidos, tres son las clases de objetos que pueden ser imitados. 1.ª Otros sonidos; 2.ª el movimiento físico y sensible de los cuerpos; 3.ª las conmociones interiores del ánimo que llamamos *pasiones.*

Biblioteca Nacional de España

Con respecto á lo primero, sabemos que en todas las lenguas hay palabras que tienen alguna relacion con el sonido que significan. En la nuestra, por ejemplo, tenemos el *bramido* de los vientos, el *rujido* del leon, el *relincho* del caballo, etc. A esta semejanza se llama *onomatopeya*. Véase el siguiente ejemplo:

Rompa el cielo, en mil rayos encendido,
Y con pavor horrísono cayendo,
Se despedace en hórrido estampido.
(HERRERA.)

Tambien puede espresarse el *movimiento* por medio del ritmo y la melodía. Aunque parece que en la naturaleza no tienen afinidad alguna el sonido y el movimiento, sin embargo en nuestra imajinacion la tienen muy grande, como se observa en la relacion tan íntima que tienen para nosotros la música y el baile. Así las sílabas largas y las palabras é incisos largos, retardando el curso de la frase, espresan la dificultad ó lentitud del movimiento; las sílabas breves, compuestas de vocales sencillas y consonantes líquidas, los esdrújulos, los incisos de fácil pronunciacion alijeran la frase y espresan la rapidez. P. e.:

Sube con tanto peso quebrantado,
Por esta alta, empinada, aguda sierra.
(HERRERA.)

.....desaparece
Cual relámpago súbito brillante.
(MELENDEZ.)

Las *pasiones* parecen todavía mas difíciles de imitar que el movimiento, pero como el sonido ejerce tal poder en nuestra alma; como la música mueve ó calma nuestras pasiones, fácil es que nuestra imajinacion se exalte y halle en cierta reunion de sonidos, la imitacion de aquellas pasiones que estos suelen escitar. Así es que la alegría y todas las conmociones agradables se retratan con bastante fidelidad por medio de palabras que abunden de sonidos blandos, suaves y claros; las sensaciones fogosas por medio de sonidos vivos y agudos y palabras cortas; y las tristes y sombrías, por medio de sonidos oscuros y palabras largas. Como se vé en los ejemplos siguientes:

Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido,
Y sigue la escondida
Senda por do han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!
. . . . . .
Un no rompido sueño,
Un dia puro, alegre, libre quiero:
No quiero ver el ceño
Vanamente severo
De á quien la sangre ensalza ó el dinero.
. . . . . .

Biblioteca Nacional de España

A mí una pobrecilla
Mesa, de amable paz bien abastada,
Me basta; y la vajilla
De fino oro labrada
Sea de quien la mar no teme airada.

(Oda a *La Vida del campo*, de Fr. Luis de Leon.)

Acude, corre, vuela,
Traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
No perdones la espuela,
No des paz á la mano,
Menea fulminando el hierro insano.

(Idem, en *La Profecía del Tajo.*)

Por tí el silencio de la selva umbrosa,
Por tí la esquividad y apartamiento
Del solitario monte me agradaba;
Por tí la verde yerba, el fresco viento,
El blanco lirio y colorada rosa
Y dulce primavera deseaba.
¡Ay, cuánto me engañaba!

(Garcilaso.)

Concluirémos lo referente á la armonía, haciendo observar que debe nacer de la fuerza del sentimiento y de la inspiracion, y nunca de premeditadas y frias combinaciones, que dejeneran facilmente en triviales.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO II.

De las figuras.

Su definicion. ¿Son producto de la naturaleza ó del arte? Importancia de su estudio. Division de las figuras.—De las figuras de diccion: hipérbaton, repeticion, retrucéano, equívoco, conjuncion, paranomasia y derivacion.—De los tropos. Su orijen. Sus clases: sinécdoque, metonimia y metáfora.—Figuras de pensamiento. Sus clases. Lójicas: antítesis, concesion, paradoja y comparacion. Patéticas: apóstrofe, hipérbole, histerolojía, permision, personificacion, reticencia, imposible ó interrogacion. Oblícuas: alegoría, alusion, perífrasis, pretericion, ironía y sarcasmo.

Entendemos por *figuras* ciertos modos de hablar, que embelleciendo ó realzando la espresion de las ideas, de los pensamientos y de los afectos, se apartan de otro modo mas sencillo, pero no mas natural.

De la definicion se deduce que son producto de la naturaleza y no del arte; así es que vemos las mismas figuras en todas las lenguas y en todos los paises, y tambien observamos que el hombre de pasiones mas rudas, de talento menos cultivado, las emplea con mas profusion que el que ha recibido una educacion esmerada.

Su estudio no deja de tener alguna importancia para el crítico, por lo mucho que contribuye al exacto análisis del pensamiento y del lenguaje, y porque prestando al arte un tecnicismo exacto, induce á fijar la atencion en las bellezas, haciendo que nos impresionen con mayor enerjía.

Dividirémos las figuras en tres especies: 1.ª *figuras de diccion*, 2.ª *tropos*, y 3.ª *figuras de pensamiento*.

I.—De las figuras de diccion.

Las *figuras de diccion* no son otra cosa que unas cuantas maneras de construir las cláusulas con cierta belleza y gracia, y aun á veces tambien con enerjía.

Las mas principales son: el *hipérbaton*, la *repeticion*, el *retrucéano*, el *equívoco*, la *conjuncion*, la *paranomasia* y la *derivacion*.

Biblioteca Nacional de España

Consiste el *hipérbaton* en invertir el órden gramatical de las palabras que componen el período, para darle mas sonoridad y elegancia; como en los siguientes versos de Rioja en la cancion á Itálica.

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora,
Campos de soledad, mústio collado,
Fueron un tiempo Itálica famosa.

Mas debe tenerse en cuenta, que si se traspasan los justos límites, se convierte la inversion en el abuso mas dañoso, porque se opone al principal objeto de toda composicion, que es el de darse á entender. Así es que con mucha gracia ridiculizó Lope de Vega el vicioso uso, que en su tiempo se solia hacer de esta figura, en los siguientes versos de la *Gatomáquia.*

En una de fregar cayó caldera;
Transposicion se llama esta figura.

La *repeticion* consiste en repetir una misma palabra, sea cual fuere el lugar que ocupe en la cláusula. Usamos de esta figura, cuando queremos que una idea se grabe profundamente en el ánimo de aquellos á quienes nos dirijimos. Ejemplos:

Yá con triste armonía
Esforzando el intento,
Mil quejas repartía;
Yá cansado callaba,
Y al nuevo sentimiento
Yá sonoro volvía;
Yá circular volaba,
Yá rastrero corría,
Yá pues de rama en rama
Al rústico seguía.....

Oye, no temas, y á mi ninfa *díle*,
Díle que muero.

(VILLEGAS.)

Solo el *hombre* con el *hombre* tiene guerra; el *hombre* al *hombre* desea mal; el *hombre* fatiga y sujeta al *hombre.*—(CERV. DE SALAZAR.)

Cuando una frase está compuesta de las mismas palabras que la antecedente, pero invertido el órden y los casos, recibe el nombre de *retruécano.* Ejemplo:

Marqués mio, no te asombre
Ria y llore cuando veo
Tantos hombres sin empleo,
Tantos empleos sin hombre.

(PALAFOX.)

Al tratar de la *claridad* del lenguaje, nos hemos ocupado del *equívoco.*

La *conjuncion* multiplicando las conjunciones, aisla en cierto modo los objetos y acrecienta la enerjía. Ejemplo:

Y el Santo de Israel abrió su mano,
Y los dejó, *y* cayó en despeñadero
El carro *y* el caballo *y* caballero.

(HERRERA.)

Biblioteca Nacional de España

La *paranomasia* consiste en reunir palabras que, sin ser equívocas solo se diferencian en alguna letra ó sílaba, como en los siguientes versos de Tirso de Molina.

Sospecho, prima querida,
Que de mi contento y vida
Serafina será fin.

Por la *derivacion* juntamos en la cláusula palabras derivadas de una misma radical. Ejemplo:

La victoria el matador
Abrevia, y el que ha sabido
Perdonar la hace mejor,
Pues mientras vive el *vencido*,
Venciendo está el *vencedor*.
(ALARCON.)

II.—DE LOS TROPOS.

Cuando una palabra se emplea para designar aquel objeto á cuya significacion fué primitivamente destinada, se dice que se toma en *sentido propio*; y cuando se usa para indicar otro distinto de aquel primero, se dice que está tomada en *sentido figurado*.

A este uso de las palabras en una significacion secundaria, es á lo que se dá el nombre de *tropo*, voz griega que literalmente designa la accion de dar vuelta á un objeto físico, y que por semejanza se ha aplicado para espresar aquella idea.

Los tropos deben su oríjen á la *necesidad*. No era posible que ningun idioma poseyese el inmenso caudal de voces que se necesitaría para dar nombres especiales á todas las ideas, por lo cual se ha estendido la significacion primitiva desde un solo indivíduo á toda la especie: ni sería tampoco fácil de notar las ideas metafísicas y abstractas, sin valernos de palabras que representasen objetos materiales.

Los tropos ó están fundados en la *conexion* de las ideas, en su *correlacion* ó correspondencia, ó en su *semejanza*. De aquí nacen tres especies de tropos: *sinécdoque*, *metonimia* y *metáfora*.

La *sinécdoque* consiste en designar un objeto con el nombre de una de sus partes, ó al contrario, en designar una parte de dicho objeto con el nombre del todo. Ejemplos: *mil almas*, por mil personas: *el acero*, por la espada: *mortales* por hombres: es un *Ciceron*, para dar á entender un escelente orador.

La *metonimia* es un tropo por el cual se designa un objeto con el nombre de otro, en cuya existencia ó manera de existir haya influido, ó del cual haya recibido semejante influencia. Ejemplos: *Baco*, por el vino: *la mejor pluma de la redaccion*: *llora Jerusalen*: *no tiene corazon*.

La *metáfora* consiste en espresar una idea con el signo de otra con la

Biblioteca Nacional de España

cual guarda analojía ó semejanza; no siendo otra cosa que una comparacion abreviada. Ejemplos:

Tan poco del mundo sé,
Que *cuna* y *sepulcro* fué,
Esta tierra para mí.
(CALDERON.)

Que en la corte es menester
Con este cuidado andar;
Que nadie llega á *besar*
Sin intento de *morder*.....
(ALARCON.)

Esta es una de las figuras mas importantes, y la que con mas frecuencia se usa en toda clase de composiciones, especialmente en las oratórias y poéticas, sirviéndose de ella muy á menudo el lenguaje familiar: como cuando se dice *es una fiera*, para calificar á un hombre feroz; *la flor de los años*, en vez de la juventud, etc.

El uso de los tropos nos es sumamente útil, pues dan claridad, enerjía, concision, novedad y riqueza al lenguaje: lo hacen aparecer tambien lleno de dignidad, nobleza, belleza y gracia.

III.—FIGURAS DE PENSAMIENTO.

Llamamos *figuras de pensamiento* á la manera particular con que cada uno se presenta, segun su naturaleza y la intencion ó situacion moral del que habla.

Pueden reducirse á tres clases: (1) 1.ª las que usamos para comunicar simples raciocinios: 2.ª las que sirven para espresar las pasiones: y 3.ª las que pueden adoptarse para presentar los pensamientos con cierto disfraz ó disimulo. Dividiremos, pues, las *figuras de pensamiento* en *lójicas*, *patéticas* y *oblícuas*, segun sean respectivamente modificaciones de la razon, la situacion moral y la intencion del que habla.

1. *Figuras lójicas.*

Las principales figuras *lójicas* son: *antítesis*, *concesion*, *paradoja* y *comparacion*.

Antítesis es la forma que tiene el pensamiento cuando se contraponen unas á otras ideas contrarias. Ejemplo:

Yo velo cuando tú duermes, yo lloro cuando tú cantas, yo me desmayo de ayuno cuando tú estás perezoso y desalentado de puro harto.—(CERVANTES.)

Como el contraponer las ideas, supone hallarse el ánimo en un estado

(1) Hacemos caso omiso de las llamadas por algunos autores *descriptivas*, por considerarlas como maneras simples y sencillas de espresar los pensamientos, sin tener caracter alguno figurado.

Biblioteca Nacional de España

tranquilo; es menester por regla jeneral, no emplear estos contrastes en los pasajes patéticos.

La *concesion* consiste en conceder artificiosamente alguna cosa que á primera vista parece nos perjudica; pero dando á entender que aun concedida, tenemos otros medios de defensa mas seguros y eficaces. Ejemplo: Ciceron habiendo hablado mal del cónsul M. Antonio en el senado, y llegado á noticias de este, le calificó de ingrato por deberle la vida, siendo gobernador de Italia, á donde se refujió Ciceron despues de la batalla de Farsalia, por ser partidario de Pompeyo. Ciceron en su segunda filípica (1) responde primero directamente diciendo, que cuando el llegó á Italia tenia ya carta de César en que le trataba como amigo; y despues añade:

"Pero sea beneficio (el no haberme asesinado) puesto que este es el mayor que pudo hacer un salteador de caminos; ¿en qué puedes llamarme ingrato? ¿Acaso no debí lamentar la ruina de la patria, por no parecer ingrato para contigo?" (2)

Se comete la *paradoja* cuando con cierto enlace artificioso se juntan dos ideas que á primera vista parecen inconciliables ó contradictorias. Schlegel nos ofrece un modelo de esta figura, cuando al ponderar la penetracion de un historiador, dice que fué *profeta de lo pasado*. Y Arguijo en una de sus composiciones dice:

Mira al avaro *en sus riquezas pobre.*

La paradoja encierra siempre una antítesis.

La *comparacion* consiste en realzar un objeto espresando formalmente sus relaciones de conveniencia ó discrepancia con otro objeto. Ejemplo:

¿Qué es nuestra vida mas que un breve dia,
Dó apenas nace el sol cuando se pierde
En las tinieblas de la noche fria?
¿Qué es mas que el heno á la mañana verde,
Seco á la tarde?

(RIOJA: *epístola moral.*)

Respecto al uso de esta figura debemos tener presente que los símiles formales y espresos no se introduzcan en pasajes patéticos; porque esta forma es propia del lenguaje tranquilo de la reflexion, no de la ajitacion de las pasiones: y que no se tomen de objetos que tengan una semejanza demasiado cercana, ni demasiado remota con el otro, al cual lo comparamos.

2. *Figuras patéticas.*

Las figuras *patéticas* mas dignas de estudio son: *apóstrofe, hipérbole,*

(1) Recibieron estas oraciones dicha denominacion, á semejanza de las que pronunció el orador griego Demóstenes contra Filipo de Macedonia.

(2) Sed sit beneficium, quandoquidem majus accipi à latrone nullum potuit; in quo potes me dicere ingratum? An de interitu Reipublicæ queri non debui, ne in te ingratus viderer?

Biblioteca Nacional de España

histerolojía, permision, personificacion, reticencia, imposible é *interrogacion.*

La *apóstrofe* consiste en dirijir la palabra, no al auditorio ó al lector, sino á alguna otra cosa particular, yá sea á una persona verdadera, viva ó muerta, ausente ó presente, yá á los séres invisibles, yá á los abstractos, yá á objetos inanimados. Ejemplo:

¿Y dejas, Pastor Santo,
Tu grey en este valle hondo, oscuro,
Con soledad y llanto?
¿Y tú rompiendo el puro
Aire, te vas al inmortal seguro?

(Oda de Fr. Luis de Leon a la *Ascension del Señor.*)

La *hipérbole* consiste en engrandecer un objeto sacándolo de sus límites naturales. En todas las lenguas existen espresiones hiperbólicas, y en la conversacion ordinaria ocurren con mucha frecuencia: p. e: *tan lijero como el viento, tan blanco como la nieve,* y otras semejantes: y aun nuestros cumplimientos ordinarios son por lo comun hipérboles estravagantes.

Las hipérboles predominan mas ó menos en el lenguaje, segun la viveza de imajinacion de los que lo hablan. De aquí es que los jóvenes las usan muy frecuentemente, y por la misma razon las lenguas orientales son mucho mas hiperbólicas que las de los europeos.

Esta figura no debe usarse con frecuencia, pues se hace la composicion fria y lánguida: tampoco debe ser la hipérbole atrevida ni exajerada; tal es la de Lucano en que le pide á Neron con mucha gravedad, *que no escoja su asiento cerca de alguno de los polos, sino que ocupe exactamente el medio de los cielos; no sea que inclinándose á algun lado, su peso trastornase el universo* (1). (Phars. I. 53.)

Las mejores hipérboles, segun Longino, son las que pasan desapercibidas.

Como modelo del buen uso de esta figura, podemos citar los siguientes versos de Quevedo, que son por demás graciosos y llenos de chiste.

Fantasmas asesinadas,
Siglos que andais por las calles,
Muchachas de los linados,
Y calaveras fiambres;
Doñas siglos de los siglos,
Doñas vidas perdurables;
Viejas (el diablo sea sordo),
Salud y gracia.

La *histerolojía* invierte y trastrueca el órden lójico de las ideas, como cuando Virjilio dice:

Murámos y arrojémonos en medio de las armas enemigas (2 .

(1) Sed neque in Arctoo sedem tibi legeris orbe;
Nec polus adversi calidus qua mergitur austri:
Aetheris immensi partem si presseris unam,
Sentiet axis onus. Librati pondere Cœli
Orbe tene medio.

(2) Moriamur, et in media arma ruamus.

Biblioteca Nacional de España

La *permision* consiste en dar á otro licencia para que nos haga mayores males que los que ya se nos han hecho y de que nos estamos quejando, convidándole á ello con cierto despecho amargo. Ejemplo:

..... Segad esa garganta,
Siempre sedienta de la sangre vuestra;
Que no temo la muerte, ni me espanta
Vuestra amenaza y rigurosa muestra;
Y la importancia y pérdida no es tanta
Que haga falta mi cortada diestra;
Pues quedan otras muchas esforzadas,
Que saben manejar bien las espadas.

(*La Araucana* DE ERCILLA.)

Consiste la *personificacion* en atribuir cualidades propias de los séres animados y corpóreos (particularmente del hombre) á los séres inanimados, á los incorpóreos y á los abstractos. Ejemplos:

Su corona alzan las flores,
Y de un aroma suave,
Despidiéndose del dia,
Embalsaman todo el aire.

(MELENDEZ.)

La codicia, en las manos de la suerte,
Se arroja al mar, la ira á las espadas,
Y la ambicion se rie de la muerte.

(RIOJA.)

Se comete la *reticencia* cuando se deja incompleta una frase ya comenzada, sin acabar de enunciar el pensamiento, pero de una manera tal que facilmente lo suple el lector, atendidas las circunstancias del discurso; como se vé en el siguiente ejemplo de Calderon:

REY. Pues decidme:
Para tantas prevenciones,
Gutierre, ¿qué es lo que vísteis?
D. GUTIERRE. Nada: que hombres como yo
No ven: hasta que imajinen,
Que sospechen, que prevengan,
Que recelen, que adivinen,
Que... No sé como lo diga;
Que no hay voz que signifique
Una cosa, que aun no sea
Un átomo indivisible.

El *imposible* es una especie de juramento, por el cual aseguramos que primero se trastornarán las leyes de la naturaleza en el órden físico ó moral, que se verifique ó deje de verificarse un suceso. Ejemplo:

¿Hazme de olvidar, Don Juan?
—Antes, Julia, olvidarán
Las estrellas su carrera.

(ALARCON.)

La *interrogacion* consiste en hablar preguntando nó para que realmen-

Biblioteca Nacional de España

te nos respondan, sino para dar mas fuerza á lo que decimos. Ejemplo:

¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los infantes de Aragon
¿Qué se hicieron?
Qué fué de tanto galan?
Qué fué de tanta invencion
Como trujeron? etc.
(J. Manrique.)

3.—*Figuras oblícuas ó indirectas.*

Las principales figuras oblícuas son: *alegoría, alusion, perífrasis, preterícion, ironía* y *sarcasmo.*

La *alegoría* es una figura en que todos sus términos son metafóricos, deduciéndose el sentido de lo que en virtud de una comparacion tácita, se espresa anterior ó posteriormente.

Son bellísimos los siguientes versos de Cristóbal de Castillejo, en los cuales encontraremos modelos acabados de esta figura.

Entre espinas
Suelen nacer rosas finas,
Y entre cardos lindas flores,
Y en tiestos de labradores
Olorosas clavellinas.
A buscar
Se vá el oro, y á hallar
A montes y peñascales,
Y las perlas orientales
En las conchas de la mar.
Todas cosas
Por ser raras son preciosas:
Menos villas hay que aldeas;
Y al respecto de las feas
Muy pocas son las hermosas.

A veces una composicion entera encierra un sentido alegórico, como sucede en la mitolojía, en las fábulas, y en algunas obras de mas importancia; tales son la *Divina comedia* de Dante, y los *autos sacramentales* de nuestro teatro.

Consiste la *alusion* en hacer notar la relacion que existe entre lo que se dice y un objeto que no se nombra, y se supone conocido. En el siguiente ejemplo, el autor del *Quijote* hace alusion á la estrella de los tres Magos:

Vió (D. Quijote) no lejos del camino una venta, que fué como si viera una estrella que á los portales, si no á los alcázares, de su redencion le encaminaba.

Si no se cita un objeto con su propio nombre; si se emplea para ello algun rodeo, señalando solo circunstancias, cualidades ó usos del mismo objeto, se cometerá la figura llamada *perífrasis.*

Se usa de esta figura para disfrazar ideas desagradables ó menos decentes, y para presentar con novedad las comunes y demasiado trilladas.

Ejemplo:

La luna como nuevo
La plateada rueda, y va en pos della
La luz de el saber llueve,
Y la graciosa estrella
De amor la sigue, reluciente y bella.
(Fr. L. de Leon.)

Biblioteca Nacional de España

La *preterición* consiste en aparentar que pasamos por alto lo mismo que estamos diciendo claramente, y á veces con mas enerjía. Ejemplo:

No diré nada del cargo de conciencia que nos hacen, ni del juramento y nota de ingratitud que nos acusan; las maldades de Hiaya nos descargarán bastantemente.

(MARIANA, *Disc. de Alonso VI.*

Se comete la *ironía* cuando decimos en tono de burla lo contrario de lo que espresa la letra Ejemplos:

Luis XIV, porque nuestra corte no accedía á sus propuestas, dijo muy acalorado al embajador español: "Pues bien; yo iré á Madrid.—No hay inconveniente, respondió el embajador; tambien estuvo en Madrid Francisco I."

En el *Alcalde de Zalamea*, al decirle el capitan á Crespo, por haberle preso y obligado á dejar la espada, que le tratasen con respeto, contesta Crespo:

Eso
Está muy puesto en razon.
Con respeto le llevad
A las casas, en efeto,
Del Concejo; y con respeto
Un par de grillos le echad
Y una cadena; y tened,
Con respeto, gran cuidado
Que no hable á ningun soldado;
Y á esos dos tambien poned
En la cárcel; que es razon,
Y aparte, porque despues,
Con respeto, á todos tres
Les tomen la confesion.
Y aquí para entre los dos,
Si hallo harto paño, en efeto,
Con muchísimo respeto
Os he de ahorcar, juro á Dios.

(CALDERON.)

El *sarcasmo* es una especie de *ironía* sangrienta y amarga con que insultamos á nuestros contrarios. El Evanjelio de Mateo nos ofrece un ejemplo de esta figura, cuando al morir Jesus esplica los insultos que recibia por parte de los Judios, pintándonos con tanta naturalidad como enerjía el modo burlador de que usaban meneando las cabezas.

Eh! le decian, tú que destruyes el templo de Dios, y le reedificas en tres dias, sálvate ahora á tí mismo: si eres Hijo de Dios, baja..... de la cruz..... ¡Salvaba á los demás y no puede salvarse á sí mismo!

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO III.

Del estilo.

Su definicion. Cualidad esencial del estilo. Cualidades variables: estilo cortado y periódico: conciso y difuso: árido, limpio, elegante y florido.—Diferencias entre el *estilo* y las palabras *diccion, lenguaje, elocucion* y *tono*.

Estilo (1) es la manera particular que tiene cada cual de espresar sus ideas y pensamientos por medio del lenguaje.

De aquí resulta, que viene á ser como la fisonomía del discurso ó del escrito; queriendo dar á entender esto Buffon, cuando dijo: *el estilo es el hombre.*

Debe ser considerado: 1.º en su única cualidad esencial y permanente: 2.º en sus modificaciones infinitas.

Esta cualidad esencial es la *oportunidad*, es decir, que el estilo esté amoldado al asunto y al jénero literario de la obra, sin cuyo requisito la misma belleza se convierte en defecto. Dentro de la oportunidad caben distintas clasificaciones del estilo, pero las que consideramos mas importantes, y de las cuales nos vamos á ocupar, son las relativas á la estension de los períodos, á la mayor ó menor estension que el escritor dá á sus pensamientos, y al adorno.

Acerca de la mayor ó menor estension de los períodos, el estilo puede ser *cortado* y *periódico*. *Cortado* es el que se compone de cláusulas breves, como el que emplea Saavedra Fajardo en su *República literaria* y en sus *Empresas políticas*; y *periódico* el que consta de cláusulas largas ó complicadas, tal es por lo comun el de Fr. Luis de Granada y el de Cervantes. El cortado se distingue por la claridad, sencillez y enerjía, y el periódico por la gravedad y majestad: el primero es mas propio de las obras didácticas y del patético; y el segundo de las composiciones oratorias.

Tocante al uso que debemos hacer de ambos, conviene decir, que empleado esclusivamente el cortado, es muy fácil que dejenere en monótono; y si hacemos lo mismo respecto al periódico, producirá difusion y languidez; y por lo tanto, deben mezclarse convenientemente.

Atendiendo á la mayor ó menor estension que el escritor dá á sus pensamientos, el estilo puede ser *difuso* y *conciso*. El *difuso*, consiste en desenvolver completamente los pensamientos, presentándolos bajo aspectos diferentes, para que puedan ser bien comprendidos: si la difusion es estremada

(1) Esta palabra en su acepcion primitiva significaba el punzon con que los antiguos escribian, y por traslacion se le ha dado el sentido que actualmente tiene.

Biblioteca Nacional de España

dejenera en vicio, haciendo flojo y lánguido el estilo. Ciceron y Tito Livio pueden presentarse como modelos.

El estilo *conciso* consiste en espresar muchas ideas con pocas palabras, cercenando como redundante toda espresion que no añada alguna cosa esencial al sentido. No desecha los adornos, siempre que puedan hacer mas vivo y animado el estilo, pero se vale para esto de aquellas figuras que mas bien le dan fuerza que gracia. La concision llevada al estremo produce oscuridad. Aristóteles, Persio y Tácito entre los antiguos, y Mariana entre nosotros se distinguieron en esta clase de estilo. De estos dos jéneros, el difuso es mas propio de la oratoria, y el conciso de aquellas composiciones que se escriben para ser leidas.

Con relacion al *ornato* el estilo puede ser *árido, limpio, elegante* y *florido*. El *árido* consiste en escluir toda clase de adornos. Solo es tolerable en los escritos didácticos, cuando la materia es de grande importancia, y muy clara la diccion. Aristóteles entre los antiguos, y Palacios Rubio en su tratado del *Esfuerzo bélico-heróico* y en sus *Comentarios de las leyes de Toro* pueden citarse como ejemplos: tambien lo es Alejo Venegas, escritor castellano del siglo XVI, en sus obras tituladas de la *Diferencia de libros que hay en el Universo* y de la *Agonía del tránsito de la muerte*.

El estilo *limpio* supone atencion á la belleza del lenguaje en la buena eleccion de las palabras, su graciosa colocacion y variada cadencia; y no en los esfuerzos de la imajinacion. Tal suele ser el estilo de las disertaciones, el de los tratados filosóficos y el de las obras históricas. Mariana, Marquez y Rivadenéyra pueden citarse como modelos.

El *elegante* espresa las ideas con todas las bellezas de la elocucion, sin recargarlas con primores, tal es el de Hurtado de Mendoza y especialmente el de Cervantes.

Cuando los adornos se emplean con profusion, el estilo recibe el nombre de *florido*: esceso disimulable en un jóven y acaso síntoma feliz, pero inadmisible y digno de vituperio en otra edad. Bartolomé de Arjensola en su historia de la *Conquista de las islas Molucas*, y Solís en la *Conquista de Méjico*, pueden servir de ejemplos.

Se hacen otras clasificaciones del estilo, como son las que se refieren al *tono*, al *colorido*, á la *fuerza*, á la *precision*, etc., pero como ya son de menos importancia que las enumeradas, y además en el capítulo del lenguaje se encuentra su esplicacion, creemos inútil detenernos en su exámen.

Solo nos resta para concluir, indicar la diferencia que existe entre el *estilo* y las palabras *diccion, lenguaje, elocucion* y *tono*, porque siendo de muy frecuente uso se confunden jeneralmente.

La palabra *diccion* tan solo dice relacion con la eleccion de las palabras y la contestura gramatical del discurso. La *diccion* de un autor puede ser escelente, siendo pésimo el *estilo*.

Biblioteca Nacional de España

No es lo mismo *lenguaje* que *estilo*. *Lenguaje* es la coleccion de espresiones con que un autor enuncia sus pensamientos. *Estilo*, como ya hemos dicho, es el carácter jeneral que á un escrito dan los pensamientos que contiene, las formas bajo las cuales están presentadas, las espresiones que los enuncian, y hasta el modo con que estas se hallan combinadas y coordinadas en sus respectivas cláusulas. El *lenguaje* es pues una parte del *estilo*. Síguese de aquí que un escrito puede tener muy buen *lenguaje* y un malísimo *estilo*; pues para que el primero se considere bueno, basta que las espresiones sean correctas, propias, exactas, etc.; mas para que el *estilo* sea aceptable es necesario que los pensamientos, las espresiones y las cláusulas estén ajustadas á las reglas de la Lógica y de la Preceptiva.

Las voces *elocucion* y *estilo* se confunden tambien con frecuencia. Sin embargo, la primera se refiere á las cualidades permanentes del discurso, mientras que la segunda se usa mas bien para significar lo accidental, lo variable.

Por último, la palabra *tono* designa aquel carácter particular que reciben los escritos, á consecuencia del mayor ó menor grado de elevacion del estilo, y de la intencion y situacion moral del que habla. El tono de una composicion literaria no es, por consiguiente, el estilo mismo, sino una modificacion que este recibe; así se dice que el *tono* de una obra es *elevado*, *grave*, *bajo*, *magistral*, etc., pero no *conciso*, *árido*, *florido*, etc., porque de ninguna manera todos los epítetos que se aplican al *estilo* pueden convenir al *tono*.

Biblioteca Nacional de España

SECCION SEGUNDA.

DE LOS DIVERSOS JÉNEROS DE COMPOSICIONES LITERARIAS.

PRELIMINARES.

Definicion y clasificacion de las obras literarias.

Composicion ú *obra literaria* es una ordenada série de pensamientos dirijida á conseguir un fin determinado, que nunca debe ser otro que el bien de la especie humana.

Las composiciones literarias son de tres clases: *poéticas*, *oratorias* y *doctrinales*.

Las tratarémos en el órden espresado, comenzando por la poesía que, como arte de lo bello, entra completamente en el terreno de la literatura; continuando con la oratoria, que si bien no tiene por fin directo la espresion de la belleza, se sirve de ella como medio para la investigacion y trasmision de la verdad; y concluyendo con las doctrinales, es decir las históricas, políticas, didácticas y morales, que por lo que mira á la forma, pertenecen al arte, no obstante que tienen tambien por objeto aplicar de una manera útil á la vida del hombre el conocimiento de la verdad.

LIBRO PRIMERO.

Composiciones poéticas.

I.

CONSIDERACIONES JENERALES SOBRE LA POESÍA.

Definicion de la poesía. ¿Por qué es la espresion de lo bello? Si el verso le es esencial. Su carácter nacional.—Del poeta: sus dotes naturales: las adquiridas por el estudio: ¿es una disposicion natural en el hombre?—Diferencia entre el estilo poético y el de la prosa.

Es casi imposible dar una definicion exacta de la poesía, (1) pues tal

(1) Esta palabra viene de la griega ποίησις, que á su vez procede del verbo ποιέω, que significa *hacer*, *componer* é *inventar*.

Biblioteca Nacional de España

cual la concebimos no es en realidad ni la ficcion, ni la imitacion, ni el ritmo, ni la rima, ni el canto, ni la imájen, ni las figuras en el estilo, ni aun el verso; es todo eso en la forma por mas que carezca de ella, es, en una palabra, un *misterio* del lenguaje. Mas siendo necesario dar una idea de ella, dirémos que es *la espresion de lo bello por medio de la palabra, sujeta por lo comun á una forma artística* (1).

Decimos que es *la espresion de lo bello*, porque no tiene otro objeto que causar el placer puro de la belleza, pues si instruye y moraliza, aunque indirectamente, es porque la verdad y la moral son inseparables del sentimiento de lo bello, que, segun Platon, no es otra cosa que el *resplandor de lo verdadero.*

Hemos dicho tambien que su medio de espresion, ó sea la palabra, está *sujeta por lo comun á una forma artística.* En efecto, la versificacion es jeneralmente el distintivo esterior de la poesía; y decimos *jeneralmente*, porque hay multitud de composiciones que escritas en verso, á pesar de reunir en su forma todas las condiciones que exije la métrica, sin embargo no tienen un átomo de poesía. Por el contrario, hay una especie de prosa tan mesurada en su cadencia, de un tono tan elevado, y tan rica en imájenes, epítetos y descripciones oportunas, que en nada se diferencia del lenguaje poético. De lo primero tenemos ejemplos en *El Bernardo* de Balbuena y en *La Araucana* de Ercilla. Véase la siguiente octava:

Salga mi antigua sombra Capanéo,
Polifemo y los hijos de Vulcano:
Y por no hacer mas áspero rodeo
Ni el disgusto gastar el tiempo en vano;
Bajad, cobardes dioses; que no creo
Que hay otro que esta clava de mi mano,
Que si allá sube, y como aquí la aferra,
Con todo vuestro cielo dará en tierra.

(*El Bernardo*, lib. 24.)

En dichos versos se vé que, aun prescindiendo de los dislates y estravagancias que en sí tienen, no hay poesía alguna á pesar de su forma simétrica y proporcionada.

Por otra parte, si leemos á Platon, Tácito, Fenelon, Bossuet, Buffon, Rousseau, Chateaubriand, Madama Staël y Lamartine en sus composiciones en prosa, y tambien á Cervantes en su *Quijote*, encontrarémos trozos

(1) Lamartine ha dado una idea muy aproximada de lo que es la poesía en las siguientes palabras, que no las traducimos para que no pierdan su mérito. Dice así: Qu'est ce que la poésie?... C'est l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée, dans ce que la nature visible a de plus magnifique dans les images et de plus mélodieux dans les sons!

Hegel ha dicho tambien en su *Estética* con mucha propiedad, que "la poesía se limita á evocar imájenes en nuestro espíritu y á escitar sentimientos en el alma."

Pudiera además decirse con uno de los mejores líricos de nuestro tiempo, que "poesía es pensar alto, sentir hondo y hablar claro;" definicion mas profunda de lo que aparece á primera vista.

Biblioteca Nacional de España

enteros que inundan el alma de poesía. Sirva de ejemplo la descripcion que pone Cervantes en boca de D. Quijote en su primera salida. Dice así:

¿Quién duda si no que en los venideros tiempos, cuando salga á luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere, no ponga, cuando llegue á contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera? Apenas habia el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habian saludado con dulce y melíflua armonía la venida de la rosada aurora, que dejando la blanda cama del zeloso marido por las puertas y balcones del manchego horizonte á los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero D. Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó á caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.

De lo dicho anteriormente se deduce, que el verso no es esencial á la poesía, porque como dice muy bien Marmontel "lo que hace al poeta y lo que caracteriza á la poesía es el fondo de las cosas, no la forma de los versos. El que inventa y compone, el que elije, ordena y combina sus modelos, corrije á la naturaleza, dá vida y alma á los cuerpos, forma y colores al pensamiento.... ¿dejará de ser poeta porque no emplea el número de sílabas que constituyen la esencia de nuestros versos? ¿Se le negará el nombre de poeta, si deleita con la belleza de los cuadros, si penetra el alma con los rasgos patéticos, si escita nuestras pasiones, y nos arrebata hasta donde quiere por la sola materialidad de no regalar nuestros oidos con la rima?" (1)

La poesía debe tener un carácter eminentemente nacional y popular, pues el poeta vive de los sentimientos y de las glorias de su país; así es que aquellas composiciones que se han limitado á imitar la poesía greco-latina, están faltas de entusiasmo y de enerjía en la espresion; defecto en que ha incurrido algunas veces el clasicismo.

Esplicada la definicion de la poesía é indicado su carácter, digamos algo acerca del poeta.

Merece el nombre de poeta el que abunda en ideas sublimes y en invenciones injeniosas; el que á la vista de los grandes modelos siente elevarse sobre sí mismo, demostrando tener jénio; aquel, cuya imajinacion rica y seductora, que es el elemento propio de la poesía, dá á la materia formas y propiedades sensibles, cuyo oido es delicado para la armonía, y cuyo juicio presenta los objetos por el lado mas interesante y favorable. Estas son sus prendas naturales, á las cuales debe agregarse la instruccion, teniendo necesidad de estudiar la lengua en que escribe, la historia de su país y sus usos y costumbres, siendo tambien muy conveniente que esté iniciado en los principios de las ciencias y las artes.

---

(1) El célebre poeta francés A. Lamartine, estando conforme con las apreciaciones de Marmontel, avanza un poco mas, hasta el punto de calificar de pueril y degradante para la poesía todo lo referente á la versificacion; que solamente la concibe en el oríjen de la literatura, cuando la intelijencia estaba menos desligada en los sentidos.

Biblioteca Nacional de España

Dice Ciceron, y muy oportunamente, que el *poeta nace*, (1) y en efecto observamos que á veces las personas de mas conocimiento y de mas delicado gusto son incapaces de producir una mediana poesía, y poco importa que el que no tiene aptitud para ello se empeñe en estudiar los buenos modelos y los tratados de poética conocidos, pues nunca llegará á ser mas que un versificador; lo que prueba que es una disposicion natural perfeccionada por el arte.

Veámos, por último, las diferencias que existen entre el estilo poético y el de la prosa.

Hay en todas las cosas humanas, materiales ó intelectuales, una parte etérea, impalpable, trascendental, y por decirlo así, atmosférica, que parece corresponder mas especialmente á la naturaleza divina de nuestro ser: y hay tambien otra parte usual, vulgar, trivial, que aunque necesaria, corresponde en mayor grado á la naturaleza terrestre, cotidiana y en cierta parte doméstica de nuestra existencia. Lo primero constituye la poesía, y lo segundo la prosa.

El hombre ha cantado las cosas divinas, y ha hablado de las cosas humanas; la poesía se apoderó del cielo y de todo lo que supera á la humanidad en la impresion de las cosas terrestres; la prosa se ocupó de la tierra y de todo lo que tiene relacion con ella: en una palabra, la poesía ha sido el lenguaje del entusiasmo, la prosa el de la razon (2).

Analizando estas diferencias detalladamente, vemos que consisten en el uso de las imájenes y figuras, en el de voces propias esclusivamente de la poesía, en la acepcion diversa de los palabras, en los epítetos, y en las licencias.

Imájenes. Se llama *imájen* una espresion compuesta solo de palabras que signifiquen acciones visibles, y que tienen por objeto representar las operaciones interiores del ánimo. Si en la prosa es un adorno agradable, siempre que se emplee con prudencia, en la poesía es de absoluta necesidad, pues individualizando el pensamiento y esforzándose en hacerle visible le dá mayor enerjía, gala y hermosura. La esencia del lenguaje poético consiste en reducir á imájenes las ideas abstractas, siempre que sea posible, procurando sin embargo que no sean continuadas, pues pondrían el ánimo en una especie de tension, por faltar el claro-oscuro que en todo se exije. Modelos de imájenes:

Rioja para encarecer el poderío de Trajano dice:

Ante quien muda se postró la tierra.

Es notable tambien la siguiente del mismo autor:

---

(1) Se entiende en un sentido especial, porque en jeneral todos somos poetas, pues todo hombre se afecta y se impresiona alguna vez en su vida.

(2) Lamartine.

Biblioteca Nacional de España

El corazon entero y jeneroso
Al caso adverso inclinará la frente
Antes que la rodilla al poderoso.

Figuras. Los tropos y principalmente las metáforas, las perífrasis, las alusiones, las comparaciones, las personificaciones y las inversiones se usan con mas profusion y son mas brillantes y atrevidas en la poesía. Así se vé que las metáforas continuadas, es decir aquellas en que todos sus términos están tomados en sentido trópico, inadmisibles en prosa por ser demasiado largas y parecer estudiadas, se emplean con provecho en poesía.

Tal es la siguiente de Rioja en que para manifestar como la sola razon natural le recordaba sus obligaciones, dice:

Y en la fria rejion dura y desierta
De aqueste pecho enciende nueva llama,
Y la luz vuelve á arder que estaba muerta.

Las perífrasis y alusiones son tambien de absoluta necesidad en poesía, porque siendo indispensable en esta omitir toda espresion comun y familiar es necesario recurrir á medios indirectos que espresen las ideas que intentamos esponer.

Las comparaciones gustan mucho porque sensibilizan las ideas abstractas é ilustran y hermosean los objetos.

Las personificaciones son muy propias del lenguaje poético por dar vida y movimiento á los séres inanimados, dirijirles la palabra, y aun introducirlos hablando; como se vé en el siguiente pasaje de la silva de Rioja que se intitula *A la riqueza.*

¡Oh mal seguro bien! ¡oh cuidadosa
Riqueza! ¡Y cómo á sombra de alegría
Y de sosiego engañas!
. . . . . .
Turbó la paz segura
Con que en la antigua selva floreciron
El abeto y el pino,
Y trújolos al puerto
Y por campos de mar les dió camino.

Respecto á las inversiones, el poeta tiene mayor libertad que el prosista para no sujetarse al órden gramatical de las palabras, como cuando se separan los pronombres de los sustantivos á que se refieren, los adjetivos de las palabras que califican, los artículos de los nombres á que van unidos. Ejemplos:

Por aquel de los míseros jemido.
(Herrera.)

O ya sus alas sacudiendo negras.
(L. Moratin.)

En la que vá á crecer floresta umbría
(Idem.)

Biblioteca Nacional de España

Voces poéticas. Muchas palabras compuestas que en poesía producen buen efecto, en prosa serían afectadas, como *alijeras* aplicado á las aves, y *flamijero* al rayo.

Los arcaismos, como ya dijimos en otro lugar, sientan mejor á la poesía que á la prosa, hasta el punto de que algunos le son familiares, como *relazar*, *abastar*, *encruelecerse*, *braveza*, *anhélitos*, y otros.

Es tambien muy frecuente entre los poetas dar á los pueblos, rios, montes, etc.; los nombres que tenian antiguamente, así dicen *Ibero* por Ebro, *Gades* por Cádiz, *Lusitania* por *Portugal*.

Además, en el verso es menester evitar enteramente ciertas conjunciones, ciertas fórmulas de transicion, y ciertas palabras que son esclusivamente propias de la prosa; como *aunque*, *sin embargo*, *por eso*, *de consiguiente*, *por esta razon*, y tambien los adjetivos en *able*, *ible*, y los adverbios en *mente*.

Acepcion diversa de las palabras. En poesía se emplean algunas veces las palabras en distinta significacion de la que les corresponde, como *poseer* por *tener*, *pesadumbre* por *peso*, *remitir* por *deponer*, *proceder* por *adelantarse*, etc. Prácticamente lo vemos en los siguientes ejemplos tomados de Rioja:

Las torres que desprecio al aire fueron,
A su gran *pesadumbre* se rindieron.

Remite al aire el desabrido ceño.

El oro, la maldad, la tiranía
Del inicuo *procede*, y pasa al bueno.

Epítetos. En el lenguaje poético se usan los epítetos muy frecuentemente, mientras en prosa es conveniente emplearlos con economía. Nadie tachará pues á Francisco de la Torre por haber dicho:

Sale de la *sagrada*
Cipro la *soberana* ninfa Flora,
Vestida y *adornada*
Del color de la aurora
Con que pinta la tierra, el cielo dora.

Licencias. Los poetas juntan algunas veces el artículo masculino con nombre femenino. Ejemplo:

Rayaba de los montes el altura.

(GARCILASO.)

Suprimen tambien el artículo. Ejemplo:

Despeñó airado en Etna cavernoso.

Faltan en algunas ocasiones á la construccion gramatical de los verbos, como cuando Leon dice:

Y mis ojos pasmaron,

Y por último, admiten ó varían algunas letras, como *insine* por *insigne*, *contino* por *continuo*.

Cometen tambien otras licencias, que influyen directamente en el número de sílabas que tiene cada verso, por cuya razon las trataremos en su lugar respectivo.

Biblioteca Nacional de España

DE LA POÉTICA.

Entendemos por *poética* el conjunto de reglas que nos dá á conocer las obras literarias de este jénero. La *poética* es pues á la *poesía*, lo que la teoría á la práctica.

Siendo dichas reglas ó comunes á toda esta clase de composiciones, ó particulares á cada una de ellas, dividiremos la Poética en dos partes: en la primera nos ocuparemos de todo lo concerniente á la versificacion y de aquellas combinaciones métricas, que por sí solas no constituyen una composicion especial: y en la segunda examinaremos los diversos jéneros de composiciones poéticas.

REGLAS COMUNES A LOS ESCRITOS EN VERSO.

CAPITULO I.

De la versificacion. Del verso. Arte métrica. Oríjen de la versificacion. Diferencia entre nuestra versificacion y la de los antiguos. ¿Conservan las lenguas modernas algun resto de las prosodias antiguas?

Versificacion es la artificiosa y constante distribucion de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones. Cada una de estas mismas porciones sujetas á ciertas medidas, constituye un *verso*: y el conjunto de reglas que nos dan á conocer su mecanismo, sus especies y combinaciones, se llama *arte métrica*.

La costumbre antiquísima de unir la música con la poesía, hizo que fuese necesario distribuir el lenguaje en períodos y frases de una estension proporcionada y simétrica, de modo que se adaptase perfectamente al ritmo musical. De aquí proviene naturalmente el oríjen de la versificacion, que, conforme con su procedencia, se funda de una manera mas ó menos clara en la medida del tiempo que se gasta, al pronunciar las porciones simétricas de sonidos en que está dividida la composicion.

Las naciones, cuyo lenguaje y pronunciacion eran musicales, cimentaron su versificacion principalmente en la *cantidad*, es decir, en la lonjitud, ó en la brevedad de las sílabas. Otras, que no hacian percibir tan claramente en la pronunciacion la cantidad de las sílabas, fundaron la melodía de

Biblioteca Nacional de España

sus versos en *el número de sílabas* que contenían, en *la disposicion de los acentos y de las pausas*, y con frecuencia en la repeticion de sonidos correspondientes, á que llamamos *rima*. Sucedió lo primero entre los griegos y romanos: lo último es lo que acontece entre nosotros y en casi todas las naciones modernas.

La razon de esta diferencia la encontramos en la formacion especial de las prosodias de dichas lenguas. El griego y el latin tenian una prosodia fija y determinada, distinguiendo las sílabas de que constaban sus voces en largas y breves, y exijiendo para pronunciar las primeras un tiempo ó espacio doble del que se empleaba en las segundas. Así es que para conseguir la simetría de períodos musicales, que es la esencia del verso, medían los tiempos y el compás que empleaban en su pronunciacion, calculando el número y la combinacion de sílabas largas ó breves que entraban en cada verso.

Siendo pues esencialmente musicales dichas prosodias, se comprende desde luego porque sus versos no podían medirse por el número de silabas, sino por su cantidad, duracion ó tiempo; del mismo modo que en la música no se cuenta el número de notas que entran en un período musical, sino su valor.

Los idiomas actuales tienen una prosodia que no es tan fija y determinada como la de las lenguas griega y latina, y aunque realmente se tarde mas tiempo en pronunciar unas sílabas que otras, ni es tan perceptible la diferencia, ni está sujeta á reglas tan exactas como en aquellos idiomas. Así es que habiendo de buscar de otro modo la simetría de periodos musicales, han tenido que acudir los modernos al número de sílabas, como medida aproximativa á la empleada por los antiguos.

Sin embargo, no por eso se crea que las lenguas modernas no conservan ningun resto de la prosodia de los antiguos, y esto se prueba observando que á pesar de los cortos trabajos que se han hecho para connaturalizar entre nosotros la metrificacion latina, procurando colocar sílabas largas y breves en los mismos lugares del verso en que los latinos colocaban las suyas, los sáficos adónicos han sido tan perfectamente imitados por Villegas, que se han aclimatado en nuestra poesía. Por ejemplo:

Dulce vecino de la verde selva,
Huésped eterno del Abril florido,
Vital aliento de la madre Venus,
Céfiro blando.

Tambien imitó bellamente los exámetros latinos, como vemos en estos versos:

Seis veces el verde soto coronó la cabeza
De nardo, de amarillo trébol, de morada viola (1).

(1) Leandro F. de Moratin en una composicion dirijida á Jovellanos, imita el metro latino llamado *Asclepiadeo*. Jerónimo Bermudez, escritor del siglo XVI, imitó tambien varias clases de versos latinos en los coros de sus trajedias.

Biblioteca Nacional de España

Además los acentos influyen de una manera tal en nuestra poesía, que variado uno solo, se destruye toda la armonía que de su buena colocacion resulta. El siguiente verso de Garcilaso:

Corrientes aguas, puras, cristalinas....

lo será tambien, variándolo así:

Aguas puras, corrientes, cristalinas....

pero no constituiria un verso, si dijese:

Aguas cristalinas, puras, corrientes....

y sin embargo, las palabras y el número de sílabas son los mismos, no habiendo otra diferencia, sino que se ha variado la colocacion de los acentos; y como estos entre nosotros establecen una distincion en las sílabas, haciéndolas largas ó breves, si no tan señaladamente como entre los griegos y latinos, al menos lo suficiente para ser perceptible dicha diferencia á nuestros oidos, resulta que la cantidad tiene tambien su lugar en la métrica castellana.

Limitándonos pues á nuestra versificacion, vamos á ocuparnos del verso y de sus distintas combinaciones.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO II.

Del verso castellano.

Cosas que hay que considerar en el verso castellano.—De las sílabas. De los acentos. Diversas clases de versos castellanos: su exámen.—De la rima: sus especies. Oríjen del consonante: id. del asonante. ¿Es indispensable la rima? Observaciones sobre su uso.—Del verso suelto: su oríjen y naturaleza.

En el verso castellano tenemos que considerar: sus diversas especies: y la rima ó cadencia.

I. Diversas especies de versos castellanos.

En su construccion hay que atender al número de las sílabas y á la colocacion de los acentos.

Respecto al número de las sílabas, debemos tener en cuenta las siguientes observaciones:

1.ª Algunas veces constituyen un diptongo, y por consiguiente una sola sílaba, dos vocales que en prosa se pronunciarían separadamente, formando dos sílabas distintas (sinéresis). Esta licencia no debe emplearse sino raras veces, porque suele hacer el verso duro. Ejemplo:

Le impele su lealtad á defenderle.
Y le aconsejo leal cuanto hacer debe.

En el primer verso puede pasar la licencia en *lealtad*, mas no en el segundo.

2.ª Otras veces, por el contrario, se cuentan como dos sílabas en el verso, dos vocales que en prosa constituyen un diptongo (diéresis), como se vé en el siguiente verso de Rioja:

Que estoy vïendo riente.

ó en los tan conocidos de Leon:

Con un manso rüido
Que del oro y del cetro pone olvido.

Tambien debe ser rara esta licencia.

3.ª Cuando una palabra acaba por vocal y la siguiente empieza tambien con vocal, se puede pronunciar la primera tan rápidamente, que casi

Biblioteca Nacional de España

se confunde con la segunda; contándose por lo tanto, una sílaba menos en el verso (sinalefa). Ejemplo:

Pára y óyeme, oh sol, yo te saludo
Y estático ante tí me atrevo á hablarte.

(ESPRONCEDA.)

Esta licencia es comun, frecuente y necesaria; mas conviene evitar que se cometan muchas en un mismo verso, pues además de hacerlo desagradable por su dureza, resulta difícil de pronunciar.

4.ª Suprimen alguna letra ó sílaba al principio, en medio, ó al fin de las palabras, como *ruga* por *arruga*, *espirtu* por *espíritu*, *do* por *donde*.

5.ª Aumentan alguna sílaba ó letra al fin de ciertas palabras; como *felice* por *feliz*, *pece* por *pez*.

En cuanto al acento, solo hay que decir: que suelen los poetas variarlo en algunas voces, como *ferétro*, *occeáno*, en vez de *féretro*, *occéano*: y que cuando un verso termina en una palabra aguda, la sílaba sobre que carga el acento se cuenta por dos; y si acaba en esdrújula se computa una sílaba menos. En el siguiente ejemplo tomado de *El Diablo mundo* de Espronceda, encontramos comprobado esto:

Baladros, lanzan y ahullidos,
Silbos, relinchos, chirridos,
Y en desacordado *estrépito*
El fantástico *escuadron*
Mueve horrenda algaravía,
Con espantosa armonía
Y horrísona *confusion*.

Finalmente, tocante á la colocacion de los acentos, no darémos regla alguna, siguiendo el consejo de Metastasio, de que deben dedicarse á otro ramo de literatura, aquellos que por desgracia tienen tan mal oido, que para calificar un verso se ven obligados á recurrir á ese mecanismo material.

Sentados estos precedentes que nos son muy necesarios para comprender nuestra versificacion, vamos á analizar las distintas especies de versos castellanos.

Aunque se conocen metros de dos y tres sílabas, sin embargo el menor mas usado es el de *cuatro*. Ejemplo:

Densa niebla
Cubre el cielo,
Y de espíritus
Se puebla
Vagarosos,
Que aquí el viento
Y allí cruzan
Vaporosos
Y sin cuento.

(ESPRONCEDA, *Diablo mundo*.)

Biblioteca Nacional de España

El de *cinco sílabas* ó *adónico* (1), se usa unido con el sáfico (2) para terminar las estrofas; p. e:

Dulce vecino de la verde selva,
Huésped eterno del Abril florido,
Vital aliento de la madre Venus,
Céfiro blando.
(VILLEGAS.)

Tambien se emplea solo, p. e:

A la mas dulce
De cuantas niñas
Del feliz Turia
La márjen pisan....

En esta especie de versos conviene que la primera sílaba sea larga, especialmente cuando vá unida á los sáficos.

Versos de *seis sílabas*. Sirvan de modelo los siguientes con que comienza una letrilla de Góngora:

Lloraba la niña,
Y tenia razon,
La prolija ausencia
De su ingrato amor,...

El verso de *siete sílabas* es susceptible de gran suavidad; p. e.

Del Bétis recostado
Sobre la verde orilla,
Así el pastor Anfriso
Se lamentaba un dia.
(JOVELLANOS.)

El de ocho sílabas ú *octosílabo*, es el verso mas popular y grato á nuestros oidos; p. e:

El caballo vos han muerto:
Subid, Rey, en mi caballo;
E si non podeis subir,
Llegad, subiros-he en brazos:
Poned un pié en el estribo,
Y el otro en estas mis manos;
Mirad que carga el jentío;
Aunque yo muera, libradvos.
(EL SEÑOR DE FITA Á D. JUAN I, EN LA BATALLA DE ALJUBARROTA.)

El de *nueve sílabas*, apenas ha sido cultivado entre nuestros poetas, á causa tal vez, de su poca armonía; p. e:

Saliendo del puerto la nave
Estiende sus alas de tela,
Y vuela lijera cual ave.

(1) El verso latino llamado *adónico* consta de un dáctilo y un espondeo.

(2) El verso *sáfico* está compuesto de cinco piés: el 1.° coreo, el 2.° espondeo, el 3.° dáctilo, y los dos últimos coreos. A cada tres versos sáficos seguia ordinariamente un adónico.

Biblioteca Nacional de España

Los de *diez sílabas* se usan principalmente para el canto, y son de dos especies: 1.ª Los que tienen en medio una pausa llamada *cesura*, que los divide en dos partes iguales ó *hemistiquios*, equivaliendo á dos versos de cinco sílabas. Ejemplo:

Dia terrible, dia de espanto,
Lleno de gloria, lleno de horror.

2.ª Los que están divididos en dos hemistiquios desiguales, el primero de cuatro, y el segundo de seis; p. e:

El soldado valiente, aguerrido,
No se asusta de lanzas ó espadas,
Arremete por todo atrevido.

El verso de once sílabas ó *endecasílabo* introducido en nuestra métrica por Boscan, es el que se presta mas á los asuntos elevados y sublimes, sin desdeñar tampoco los festivos y familiares: es el que reune condiciones tales que le hacen ser el mas armonioso de todos, ya por sus variadas cesuras (1), ya por su fácil combinacion con el de siete sílabas, ya tambien por la vária colocacion de los acentos, (2) lo cual sirve para darle flexibilidad, haciéndole caminar con mas rapidez ó lentitud, segun convenga. Ejemplo:

Fábio, las esperanzas cortesanas
Prisiones son, dó el ambicioso muere
Y donde al mas activo nacen canas.
El que no las limare ó las rompiere,
Ni el nombre de varon ha merecido,
Ni subir al honor, que pretendiere.

Epístola á Fabio DE RIOJA.

Debemos observar que la cesura nunca puede hacerse en ninguna sílaba breve, porque se variaría su naturaleza, convirtiéndose en larga para la pronunciacion.

La terminacion del verso endecasílabo es jeneralmente la llana, pues la esdrújula es muy rara, y la aguda se usa solo algunas veces en composiciones jocosas.

El verso de *doce sílabas* ó de *arte mayor*, tiene una cesura en medio, equivaliendo á dos de seis sílabas. Ejemplo:

Con dos cuarentenas y mas de millares
Le vimos de jentes armadas á punto,
Sin otro mas pueblo inerme allí junto
Entrar por la vega talando olivares.

(J. DE MENA.)

El de *catorce sílabas* ó *alejandrino* (3), á semejanza del de doce sílabas,

(1) Puede caer despues de la 4.ª, 5.ª, 6.ª ó 7.ª sílabas.
(2) El acento suele llevarle sobre la 2.ª, 4.ª, 6.ª y 8.ª, debiendo caer precisamente en la 10.ª.
(3) Se le ha dado este nombre por haberse empleado en el poema de *Alejandro*. (Véase Parte tercera.)

Biblioteca Nacional de España

tiene una cesura en medio, y viene á ser como la reunion de dos versos de siete sílabas. Tales son los siguientes de Berceo:

Yo Maestro Gonzalvo de Berceo nomnado
Yendo en romería, caesci en un prado
Verde é bien sencido, de flores bien poblado,
Logar cobdiciadero para un home cansado.

Estas dos últimas especies de versos son demasiado uniformes y monótonas, á causa de la igualdad de pausas, lo cual hace que el poeta no pueda dar al estilo la soltura, lentitud y colorido convenientes.

II.—De la rima ó cadencia.

Examinadas las diversas especies de versos castellanos, vamos á ocuparnos de la *rima*, adorno peculiar de la poesía moderna, y que contribuye sobremanera á distinguirla de la antigua.

Damos en jeneral el nombre de *rima* á los sonidos finales con que se corresponden entre sí dos ó mas versos.

Es de dos especies: *perfecta* ó *de consonante* é *imperfecta* ó *de asonante*. Es perfecta, cuando la vocal acentuada y las letras que la siguen son las mismas, como en *colóres* y *flores*. Es imperfecta, cuando las vocales de las dos últimas sílabas son iguales, á lo menos en valor, mas no las consonantes como en *resplandores* y *noche*. Ejemplos:

Consonancia.

Rey de los otros rios caudaloso,
Que en fama claro, en ondas cristalino,
Tosca guirnalda de robusto pino
Ciñe tu frente y tu cabello ondoso;
Pues dejando tu nido cavernoso
De Segura en el monte mas vecino,
Por el suelo andaluz tu real camino
Tuerces soberbio, ráudo y espumoso.
(Góngora *al Guadalquivir.*)

Asonancia.

Cosas pretenden de mí
Bien opuestas en verdad,
Mi médico, mis amigos,
Y los que me quieren mal.
Dice el doctor:—Señor mio,
Si usted ha de pelechar,
Conviene mudar de vida;
Que la que lleva es fatal.
(L. F. de Moratin *á Jeroncio.*)

Respecto al oríjen del *consonante* nos encontramos con dos opiniones distintas; ambas defendidas por insignes literatos, y ambas tambien sostenidas con fuertes y poderosas razones.

Unas afirman que la poesía vulgar (1) tomó el consonante de la literatura latino-eclesiástica. Nos esplicaremos. Desde el momento en que comienza la ocupacion del Imperio romano por los distintos pueblos septentrionales, se vá iniciando paulatinamente una trasformacion enteramente social y que lo abraza todo. Como jeneralmente sucede, en estos violentos vaivenes á que parece está sujeta fatalmente la sociedad, las ciencias decaen de su brillo y esplendor, las artes desaparecen, y las letras huyen de donde

(1) Se ha dado este nombre á las primeras composiciones poéticas escritas en castellano y en otras lenguas romantes.

Biblioteca Nacional de España

la moralidad ha sido sustituida por el refinamiento mas exajerado en el ejercicio de las pasiones y por la barbárie, consecuencia natural del terror de las armas.

La relijion del Crucificado, que desde los buenos tiempos del Imperio se iba estendiendo progresivamente por todo el mundo civilizado y aun por los pueblos invasores, merced á su moral purísima, á sus doctrinas eminentemente consoladoras, á la constancia de sus apóstoles, y especialmente al estado de decaimiento en que se encontraba el Imperio romano, nos presenta en aquella época de descomposicion una série no interrumpida de varones doctos, que creando lo que hemos llamado literatura latino-eclesiástica, llenan el vacío que habia dejado la literatura profana.

En ella se adoptan los *metros* de la poesía clásica latina, con tanto respeto como rudeza é imperfeccion: allí tambien se emplea el consonante, primeramente por medio de figuras (1), mas adelante como principio informe de un sistema (2), inmediata consecuencia del olvido de las armonías prosódicas de la lengua del Lacio.

Natural era por lo tanto que al aparecer la poesía vulgar, al lado y al mismo tiempo como una derivacion de la latino-eclesiástica, tomase de ella sus formas, si bien perfeccionándolas hasta constituir con el tiempo un sistema de metrificacion.

Otros sostienen que tomamos el consonante de los árabes, que á su vez lo recibieron de los hebreos. La poesía hebráica que sin duda alguna es la mas antígua de cuantas conocemos, y en la cual aparece la rima desde sus primeras composiciones, influyó y se estendió entre los demás pueblos orientales, de la misma manera que lo verificó con su lengua; así es que los árabes, los siros y los persas adoptaron la rima á imitacion de los hebreos.

Dominada en su mayor parte la península por el pueblo árabe y puestos necesariamente en contacto vencedores y vencidos, sobre todo en su época de mayor florecimiento y tolerancia, la poesía vulgar naciente iba adoptando las formas artísticas de la poesía árabe. Así observamos, que en el *Poema del Cid*, uno de los primeros monumentos de nuestra literatura, se encuentra la tendencia á imitar el *monorimo*, ó sea el uso contínuo de un

(1) Ya en los buenos tiempos de la literatura latina se habian empleado estas figuras conocidas en las Retóricas con los nombres de *similiter desinens*, *similiter cadens*: *desinencia semejante*, *cadencia igual*. Horacio valiéndose de la 2.ª figura dice:

Non satis est pulchra esse poemata, dulcia *sunto*
Et quocumque volent, animum auditoris *agunto*.

(2) Tal sucede en el siguiente *Hímnos In natale Sancti Dominici* (de Silos) *et in Nocturno*:

Dominici Christi mili*tis*
Micat corona nobil*is*,
Quem supera Jerusal*em*
Christo pretendit nobil*em*, etc.

y así continúa en las demás estrofas.

Biblioteca Nacional de España

mismo consonante ó asonante, costumbre jeneralmente admitida entre los poetas árabes. Tal sucede en los siguientes versos de dicho poema:

De los sos oios tan fuerte mientre lorando
Tornaba la caboza et estánalos catando:
Vió puertas abiertas et uzos sin cannados,
Alcandaras vacias sin piellos et sin mantos,
Et sin falcones et sin adtores mudados, etc.

Hé aquí pues las dos opiniones que sobre este punto encontramos mejor fundadas. Ninguna de ellas puede admitirse en absoluto, ni tampoco desecharse, por el contrario creemos fácil armonizarlas.

Dirémos pues que el consonante tuvo su oríjen para nosotros en la literatura latino-eclesiástica, de donde lo tomó la poesía vulgar, dándole sin embargo una forma mas perfecta, debido esto especialmente á la influencia de la literatura árabe, que ya lo empleaba como un sistema de versificacion.

Respecto á la invencion del *asonante*, especie de rima propia y esclusiva de la lengua castellana, la oscuridad no es la misma. En las obras correspo. lientes á la primera época de nuestra poesía, encontramos frecuentem nte rimas de consonante imperfectas, en que lo tosco de la lengua y el poco esmero no dejaban atinar con el consonante exacto: esta imperfeccion en la consonancia, es lo que dió oríjen á lo que posteriormente se llamó *asonante*. Entonces y aun muchos años despues, se le consideró como un defecto, puesto que realmente no era otra cosa que una corrupcion del consonante, hasta que á fines del siglo XIV se regularizó, formando parte de nuestra métrica.

Las primeras composiciones que se escribieron en asonante, fueron los romances, y como estos nunca se apartaban del octosílabo, resulta que la asonancia estuvo vinculada en esta clase de versos, hasta que en tiempos de Lope de Vega se aplicó á composiciones de versos mas cortos, y ya en el siglo pasado se estendió al endecasílabo.

Usase el asonante en los versos pares de las composiciones, quedando libres de toda asonancia ó consonancia los impares. El asonante no varía como el consonante sino que es el mismo en toda la composicion.

El uso de la rima no es indispensable, porque si bien es útil y al mismo tiempo puede considerarse como un bello adorno de la poesía, no por esto es necesaria, especialmente en lenguas que como la italiana y española (1), se prestan tanto á la cadencia y armonía.

Tocante al uso de la rima, debemos tener en cuenta las siguientes observaciones:

1.ª Debe variarse oportunamente para evitar el cansancio y fastidio del oido.

(1) Véase lo que hemos dicho al hablar de la *armonía*, respecto á las lenguas eufónicas.

Biblioteca Nacional de España

2.ª Procúrese que aparezca tan fácil y natural, que no descubra estudio ni esfuerzo en el poeta.

3.ª Nunca se permite, que por salir del apuro, emplee el poeta un consonante cualquiera, ya sea una palabra ociosa, á que llamamos *ripio*, ya una voz impropia ó absurda. Herrera hablando de los turcos, en su *Cancion á la batalla de Lepanto*, dice:

Y prometer osaron con sus manos
Encender nuestros fines y dar muerte
A nuestra juventud con hierro fuerte,
Nuestros niños prender y las doncellas,
Y la gloria manchar y la luz de ellas.

"Si no me equivoco, dice Martinez de la Rosa (1), el poeta se hubiera alegrado mucho de esponer su idea con la bella espresion *y su gloria manchar*, sin que la medida y la rima le hubiesen obligado á añadir malamente *y la luz de ellas.*" En efecto, la pequeña adicion que hacia falta para completar el verso, pero que sobraba al sentido, constituye un ripio, debilitando lo enérjico de la espresion. Esto prueba que la rima debe sujetarse siempre á la razon: nunca esta puede sujetarse á la rima.

4.ª Húyase de ciertos consonantes comunes y triviales, como los acabados en *ado*, *ante* y *ente*.

5.ª Cúidese de que la rima sea de aquellas que se llaman *ricas*; es decir, formadas por terminaciones sonoras y no muy numerosas; mirando, sin embargo, á evitar la afectacion, pues si bien el uso de un consonante raro, dá al verso un jiro epigramático, esto suena bien en el estilo jocoso, mas en escritos serios desluce la composicion.

Permítasenos concluir lo referente á la rima, citando los siguientes versos de la *Poética* de Martinez de la Rosa, que dicen mas que todas las reglas que sobre su aplicacion pudiéramos dar.

..... la rima halaga y lisonjea
Fácil, grata, obediente;
No si pretende altiva,
El sentido á su yugo encadenando,
Ostentarse tirana, no cautiva.
Luzca el arte en buen hora
Del metro, la cadencia y la armonía
La música sonora,
Y hasta la rima añada
Su dulcísima fuerza encantadora;
Mas siempre en vuestras obras respetada
La severa razon, muéstrense en ellas
Todos esclavos, la razon Señora.

(1) En sus anotaciones á la *Poética*.

Biblioteca Nacional de España

DEL VERSO SUELTO.

Además de los verso rimados tenemos en castellano los *sueltos* ó *libres*, llamados así porque no consuenan con ningunos otros.

Esta clase de versos fué tomada de los Italianos en el primer tercio del siglo XVI: cultiváronlo con feliz éxito en su primera época algunos españoles, sobresaliendo entre ellos Figueroa y Jáuregui. Despues quedó casi abandonada esta versificacion por el mal gusto de los *cultos*, hasta que restauradas ya las letras á fines del siglo pasado renació mejorándose.

El verso *suelto* es sin duda alguna el mas noble, grandioso, sonoro y desembarazado; pero al mismo tiempo es el mas difícil, porque la falta de la rima tiene que suplirse con la cadencia interna del metro y la grata combinacion de sonidos, pausas y acentos. El poeta que emprenda una composicion en esta clase de versos, se halla en el caso de un pintor (1) que representando desnudas todas las figuras de un cuadro, no puede esperar que los adornos y vestidos oculten la mas lijera falta.

Para evitar pues que la composicion salga desaliñada y lánguida, debe procurarse en esta mas que en ninguna otra clase de metros, que los versos sean sonoros, y perfectos, que se ponga el mayor esmero en la eleccion de las palabras, evitando toda asonancia ó consonancia, y que las ideas é imájenes, se distingan por su grandeza y magnificencia.

En la poesía española se ha limitado el uso del verso suelto al endecasílabo y nunca á composiciones muy largas.

He aquí un modelo de la elegancia y soltura con que nuestros poetas han manejado esta especie de versificacion: L. Fernandez de Moratin comienza una epístola filosófica dirijida á Jovellanos de la manera siguiente:

Sí, la pura amistad, que en dulce nudo
Nuestras almas unió, durable existe,
Jovino ilustre; y ni la ausencia larga,
Ni la distancia, ni interpuestos montes,
Y proceloso mar que suena ronco,
De mi memoria apartarán tu idea.

(1) Martinez de la Rosa.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO III.

Combinaciones métricas castellanas.

Principales combinaciones métricas que tenemos en castellano. Versos pareados. Terceto. Cuarteto. Redondilla. Quintilla. Seguidilla. Octava real. Décima. Silva. Coplas de pié cuadrado. Lira. Otras combinaciones menos importantes.

Las principales combinaciones métricas que tenemos en castellano, ya por razon de la clase y número de versos que en ella se emplean, ya por el modo de distribuir los consonantes, son: *versos pareados, terceto, cuarteto, redondilla, quintilla, seguidilla, octava real, décima, silva, coplas de pié cuadrado*, y *lira*.

Se llaman *pareados* dos versos seguidos y consonantes entre sí; p. e:

Que me matan, favor: así clamaba
Una liebre infeliz, que se miraba
En las garras de un águila sangrienta.
A las voces, segun Esopo cuenta, etc.

(SAMANIEGO.)

El *terceto* se compone de tres versos endecasílabos, rimando jeneralmente el primero con el tercero, y el segundo con el primero y último del siguiente, enlazándose de tres en tres en esta forma, hasta concluir en un cuarteto, que cierra las composiones en que se emplea. Ejemplo:

¿Qué es nuestra vida mas que un breve dia,
Dó apenas sale el sol, cuando se pierde
En las tinieblas de la noche fria?
¿Qué es mas que el heno, á la mañana verde,
Seco á la tarde? ¡Oh ciego desvarío!
¿Será que de este sueño me recuerde?
¿Será que pueda ver que me desvío
De la vida viviendo, y que está unida
La cauta muerte al simple vivir mio?

(RIOJA: *epístola á Fabio.*)

El *cuarteto* consta de cuatro versos endecasílabos, que riman el primero con el cuarto, y el segundo con el tercero; ó bien primero con tercero y segundo con cuarto, aunque esto es menos comun; p. e:

Del invierno era el fin, la primavera
Derramando raudales de verdura,
Al monte, al llano, al bosque y la pradera
Revistió con su espléndida hermosura.
Lució del sol mas puro el vivo rayo,
Y en la flor columpiándose indecisa,
Fragante don del prematuro Mayo,
Con voz mas dulce susurró la brisa.

(ZORRILLA.)

Biblioteca Nacional de España

La *redondilla* se compone de cuatro versos octosílabos, de los cuales rima el primero con el cuarto y el segundo con el tercero. Ejemplo:

Hablando de cierta historia
A un necio se preguntó:
¿Te acuerdas tú? y respondió:
"Esperen que haga memoria."

(IGLESIAS.)

La *quintilla* es una estancia de cinco versos octosílabos, de los cuales tres riman entre sí, y los otros dos tambien al arbitrio del poeta, con tal de que no vayan seguidos tres consonantes, y que los dos últimos no sean pareados: p. e:

Galatea desdeñosa
Del dolor que á Licio daña,
Iba alegre y bulliciosa
Por la ribera arenosa,
Que el mar con sus ondas baña.
Entre la arena cojiendo
Conchas y piedras pintadas,
Muchos cantares diciendo
Con el son del ronco estruendo
De las ondas alteradas.

(GIL POLO.)

La *seguidilla* está compuesta de siete versos: el primero tercero y sesto de siete sílabas y sueltos; los demás de cinco, rimados el segundo con el cuarto, y el quinto con el séptimo. Los cuatro primeros versos forman una especie de redondilla, y los tres últimos constituyen lo que se llama *estribillo*. Ejemplo:

El amor es un pleito,
Pero en su audiencia
Las mujeres son parte
Y ellas sentencian.
Y aunque le ganen,
Condenados en costas
Los hombres salen.

Esta clase de combinacion se emplea mucho para el canto.

La *octava real* consta de ocho versos endecasílabos; los seis primeros riman alternando en consonancia, y los dos últimos son pareados. Ejemplo:

¿Por qué volveis á la memoria mia
Tristes recuerdos de placer perdido,
Aumentar la ansiedad y la agonía
De este desierto corazon herido?
Ay! que de aquellas horas de alegría
Le quedó al corazon solo un jemido,
Y el llanto que al dolor los ojos niegan,
Lágrimas son de hiel que el alma anegan.

(ESPRONCEDA: *El diablo mundo.*)

La *décima*, llamada tambien *Espinela*, por haber sido inventada por Vicente Espinel, poeta del siglo XVI, se compone de diez versos octosílabos, que riman primero con cuarto y quinto, segundo y tercero pareados,

Biblioteca Nacional de España

sesto, séptimo y décimo rimados entre sí, y el octavo y noveno pareados. En la buena décima, el sentido debe quedar suspenso al fin del cuarto verso. Ejemplo:

Cuentan de un sábio que un dia
Tan pobre y mísero estaba,
Que solo se sustentaba,
De unas yerbas que cojía.
¿Habrá otro (entre sí decia)
Mas pobre y triste que yo?
Y cuando el rostro volvió
Halló la respuesta, viendo
Que iba otro sábio cojiendo
Las hojas que él arrojó.

(CALDERON.)

La *silva* es una combinacion de endecasílabos con versos de siete sílabas, en que el poeta puede emplear los consonantes alternados á su arbitrio, y aun mezclar versos sueltos con los rimados.

Aunque puede considerarse como una composicion especial, sin embargo la tratamos en este lugar, atendiendo á que cuando sus versos están reunidos en grupos iguales, volviendo periódicamente los mismos metros y la misma combinacion de consonantes, forman las estrofas de las odas y canciones. Ejemplo:

Pura, encendida rosa,
Émula de la llama
Que sale con el dia,
¿Cómo naces tan llena de alegría,
Si sabes que la edad que te dió el cielo
Es apenas un breve y veloz vuelo?
Y no valdrán las puntas de tu rama, etc.

(RIOJA: *A la rosa.*)

Se dá el nombre de *coplas de pié cuadrado* á ciertas estancias en que se combinan algunos versos con sus hemistiquios, p. e:

Despierte el alma adormida,
Avive el seso y despierte
Contemplando
Como pasa la vida,
Como se viene la muerte
Tan callando.

(J. MANRIQUE.)

Las *liras* son unas estancias compuestas de versos endecasílabos y de siete sílabas aconsonantados y mezclados al arbitrio del poeta. Ejemplo:

¡Cuán solitaria la nacion que un dia
Poblára inmensa jente;
La nacion cuyo imperio se estendia
Del ocaso al oriente!

(ESPRONCEDA.)

Tambien se llaman así las estrofas de cinco versos de esta clase.

Hay tambien otras innumerables combinaciones métricas, pero que no pueden considerarse de un uso tan comun y de una importancia tal que sea necesario examinarlas, tales son la *sestina*, la *tercerilla*, la *octavilla*, el *quinteto*, la *novena* y otras.

Biblioteca Nacional de España

II.

DIVERSOS JÉNEROS DE COMPOSICIONES POÉTICAS.

A tres clases principales pueden reducirse todas las composiciones poéticas: *líricas, épicas* y *dramáticas.*

CAPITULO I.

Poesía lírica.

Definicion de la poesía lírica. Su carácter. Estension de las composiciones de esta clase.—Especies distintas de poemas líricos.—De la oda: etimolojía de esta palabra. Clases de odas: sublime ó heróica; sus asuntos: templada ó moral; su diferencia de la sublime: festiva ó anacreóntica. ¿Se pueden dar reglas para la composicion de las odas? Bello desórden de la oda. Su carácter, estilo y versificacion.—Elejía: su carácter y versificacion.—Letrilla: sus clases: sus condiciones: versificacion.—De la sátira: sus cualidades y versificacion.—Epígrama: su condicion esencial: su versificacion.—Soneto: maneras distintas de rimarse los tercetos: soneto con *estrambote*: dificultad del soneto.—Otros poemas líricos de menos importancia.—Modelos.

Entendemos por poesía *lírica* (1) aquella en que el poeta espresa de un modo lleno de sentimiento y entusiasmo las impresiones, los afectos y aun las pasiones que dominan su espíritu.

Este jénero de poesía es esencialmente subjetivo, pues el hombre desde los primeros momentos de su vida racional, comienza á sentir las emociones de su corazon, y á vivir del sentimiento, el cual cuando es enérjico y profundo, inflama la fantasía, y se exhala en vivas imájenes y en ardientes suspiros: el fondo pues de la poesía lírica es el sentimiento individual.

Como el poema lírico de cualquier clase que sea no tiene otro objeto que el de espresar una situacion del alma, trasmitiendo los afectos de que está poseida, su estension material no puede ser muy considerable; por esta razon es el jénero poético mas breve.

La poesía lírica comprende las composiciones siguientes: *oda, elejía, letrilla, sátira, epígrama,* y *soneto.*

I.—De la oda.

La palabra *oda* es de oríjen griego (2) y significa *canto,* habiéndosele

(1) Se le dió este nombre porque en lo antiguo se cantaba al son de la lira ú otro instrumento.

(2) Procede del nombre ᾠδή.

No podemos dar una definicion exacta de la oda, pues las diferencias radicales que hay entre sus distintas especies lo hacen imposible.

Biblioteca Nacional de España

dado este nombre atendiendo al uso que de ella se hizo en su orijen.

La oda toma diferentes nombres segun los sentimientos que espresa, pudiendo reducirse á tres clases: *sublime* ó *heróica*, *templada* ó *moral* y *festiva* ó *anacreóntica*.

La *sublime* ó *heróica* espresa la admiracion y el asombro que inspiran ciertos objetos grandiosos; así es que pueden constituir su asunto los misterios de la relijion, las alabanzas de los héroes y las acciones ilustres.

De las que se ocupan de asuntos relijiosos tenemos modelos acabados en el Antiguo Testamento, descollando los salmos especialmente sobre todo lo que ha producido la poesía lírica sagrada. En la literatura española podemos citar á Fr. Luis de Leon en la oda *Noche serena*, y en la que lleva por título *A la ascension del Señor*; *La presencia de Dios* de Melendez; y la titulada *A la muerte de Jesus* de Lista.

Píndaro es el modelo mas antiguo de la oda profana sublime, que por esta razon se llama tambien *pindárica*. Horacio le imitó pero sin igualarle en elevacion. En nuestra literatura sobresalen Herrera en sus canciones *A D. Juan de Austria*, por *La victoria de Lepanto* y por *La pérdida del rey D. Sebastian*; Fr. Luis de Leon en la *Profecia del Tajo*; Rodrigo Caro en su *Cancion á las ruinas de Itálica*, perfeccionada por Rioja; Melendez en la que titula *La gloria de las artes*; Quintana *Al inventor de la imprenta*, y las inimitables del mismo Quintana, Espronceda y Gallego al *Dos de Mayo*.

La oda *templada*, *moral* ó *filosófica* es aquella cuyos sentimientos son principalmente inspirados por la virtud y la humanidad. Se diferencia notablemente de la *sublime* ó *heróica*, pues si bien el corazon toma en ella mas parte, la imajinacion no alza tan libre el vuelo: pudiera compararse la oda *sublime* á un torrente, y la *templada* ó *moral* á un rio. (1) Pueden servir de modelos: Horacio entre los latinos, Rousseau y Lamartine entre los franceses, y entre nosotros Fr. Luis de Leon en *La vida del campo*; Francisco de la Torre en la que comienza *¡Tirsis! ¡ah, Tirsis!*; Rioja en su *Oda á la riqueza*, Melendez en la que lleva por título *De la verdadera paz*, y Fr. Diego Gonzalez en sus notables imitaciones de Fr. Luis de Leon.

La *festiva* ó *anacreóntica* es la destinada meramente al placer y entretenimiento. La naturalidad constituye su esencia. Entre los griegos se distinguieron en este jénero Anacreonte, que le dió su nombre, y Safo especialmente en las que versaban sobre asuntos amorosos. Horacio cantó tambien el amor y los placeres, pero con un carácter mas grave. En nuestra literatura tenemos á Villegas, Castillejo, Cadalso, Iglesias y Melendez Valdes.

Muy pocas son las reglas que se pueden dar para la composicion de las odas. La poesía lírica vive de entusiasmo, y el entusiasmo no se sujeta á

(1) Martinez de la Rosa.

Biblioteca Nacional de España

reglas (1): de consiguiente, lo único que se puede decir es que donde este entusiasmo falte, donde se advierta la calma fria del que raciocina, allí no existirá poesía lírica; por esta razon el método, las deducciones y reflexiones sesudas no son de este lugar.

La unidad en la oda é igualmente en los poemas líricos en que mas domina el entusiasmo, debe permanecer mas oculta que en ninguna otra clase de composicion, pues cuando la pasion nos arrebata y hace ajitarnos interiormente, el órden lójico pierde parte de su regularidad, admitiendo algunas digresiones y transiciones rápidas y un aparente desórden en las ideas. Mas debe tenerse en cuenta que este desórden no sea mas que *aparente* ó efecto del arte, como dice Boileau, porque el poeta no ha de escribir jamás sin plan, pero al tiempo de ejecutarlo, puede omitir las ideas intermedias que la reflexion suplirá.

El carácter y estilo de la oda deberán variar á proporcion del asunto: así en la sublime ó heróica predomina la elevacion, los sentimientos sublimes, los pensamientos profundos, el estilo rápido, enérjico y vehemente: en la moral hay mayor tranquilidad en los afectos, dominando en las imájenes mas bien la belleza que la sublimidad: la anacreóntica debe ser alegre y jovial, y el estilo lijero, fácil y suelto.

La versificacion jeneralmente adoptada por nuestros poetas es la de coplas de cuatro ó seis versos endecasílabos y de siete sílabas mezclados á manera de silvas, y tambien la combinacion llamada *lira*. Herrera y Melendez Valdes emplearon estrofas mas largas (2). Para la festiva ó anacreóntica el metro mas usado es el de siete sílabas.

II.—Elejía.

La *elejía* (3) es un canto destinado á lamentar sucesos tristes, y aun á veces á celebrar los sentimientos tiernos del corazon.

Admite el calor de la pasion, pero no el arrebato del entusiasmo, se muestra lánguida y sencilla pero sin bajeza; y su tono es melancólico y sentimental pero menos elevado que el de la oda.

El tercero y el verso libre es la versificacion jeneralmente adoptada por nuestros poetas para esta clase de composiciones.

La Sagrada Escritura presenta escelentes modelos de elejías: tales son los *Trenos* de Jeremías, las *Lamentaciones* de David por Jonatás y varios salmos.

Entre los latinos sobresalieron Propercio, Tíbulo y Ovidio.

---

(1) Gil de Zárate.

(2) Debemos hacer mencion por su especialidad de una oda en *décimas* de D. Bernardo Lopez García, cuyo asunto es el *Dos de Mayo*, y que puede competir con las de Gallego, Espronceda y Quintana.

(3) Palabra derivada del nombre griego ἔλεγος, que significa *canto lúgubre*.

Biblioteca Nacional de España

En nuestra literatura podemos citar á Jorje Manrique en las coplas á la muerte de su padre; Jáuregui, Francisco de la Torre, Melendez Valdes; L. F de Moratin en su *Elejía á las musas,* y á la muerte del orientalista Conde; y Martinez de la Rosa con motivo del fallecimiento de la duquesa de Frias.

III.—Letrilla.

La *letrilla* es una composicion dividida en estancias, repitiéndose al final de cada una un mismo pensamiento, contenido en uno ó dos versos, y á veces una sola palabra, á lo que se llama *estribillo.* En cada una de las estancias se aplica el pensamiento jeneral á un caso particular. La gracia y la viveza son sus dotes característicos. Los pensamientos deben ser sencillos, las espresiones fáciles y la versificacion flúida. Jeneralmente se escriben en versos de cinco, seis ú ocho sílabas, aconsonantados ó asonantados al arbitrio del poeta. Pueden ser *amorosas* y *satíricas.* De las primeras podemos citar como modelos á Juan de la Encina, Hurtado de Mendoza, Villégas, Góngora, Cadalso, Iglesias y Melendez Valdes. En la *satírica* sobresalieron Góngora é Iglesias, y especialmente Quevedo.

IV.—Sátira.

La *sátira* es una composicion poética en la cual se censuran los vicios, ridiculeces y errores de los hombres. Si persigue los vicios lo hará en tono *serio*; y si ataca debilidades ó ridiculeces, empleará el tono *lijero* y *festivo.*

La sátira debe ser fina y delicada; llena de invencion, agudeza, desenvoltura y donaire, y no ha de zaherir á las personas, sino á los vicios. Su estilo será tan sencillo y fácil, como el de una conversacion familiar entre personas instruidas, pero siempre acomodado al asunto. Respecto á su versificacion, los poetas castellanos han empleado con preferencia el tercero y el verso libre. Vargas Ponce sin embargo escribió en octavas reales su chistosa *Proclama del solteron* (1).

Los principales satíricos griegos son: Alceo, Arquíloco, Luciano, Menipo y Apuleyo. Entre los latinos sobresalieron Lucilio, Horacio, Persio y Juvenal. Ariosto, Maquiavelo, Voltaire, Boileau, Wanton, Casti y Byron, han dado á luz producciones muy notables. En nuestra literatura podemos citar al Arcipreste de Hita, Torres Naharro, Castillejo, Góngora, los Arjensolas, Quevedo, Jovellanos, Hervas conocido por Jorje Pitillas, y L. F. de Moratin.

(1) La sátira tambien puede estar en prosa, como sucede con nuestro *Quijote*, que realmente es un poema satírico.

Biblioteca Nacional de España

V.—Epígrama.

El *epígrama* (1) es una pequeña composicion que tiene algo de aguda, satírica, mordaz y jocosa. Es su condicion esencial la brevedad; así vemos que la mayor parte de nuestros epígramas no constan mas que de ocho versos octosílabos, algunos de cuatro solamente, y hasta de dos. Por regla jeneral se escriben aconsonantados.

Los mejores epigramáticos latinos fueron Catulo y Marcial. Entre nosotros podemos citar á Alcázar, Polo de Medina, Iriarte, Iglesias, los Moratines y otros.

VI.—Soneto.

El soneto, conocido en España desde el Marqués de Santillana, poeta del siglo XV, es una composicion que solo consta de catorce versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos. En el segundo cuarteto se repite la misma rima del primero. Respecto á los tercetos se riman de diferentes maneras. Unas veces los versos del primer terceto riman respectivamente con los del segundo, p. e:

¿A dónde vas por despreciar el nido
Al peligro de ligas y de balas,
Y el dueño huyes que tu pico adora?
Oyólo el pajarillo enternecido,
Y á la antigua prision volvió las alas;
Que tanto puede una mujer que llora.

(Lope de Vega.)

Otras, el primero y tercero del primer terceto con el segundo del otro terceto y los restantes entre sí, p. e:

El uno vea el popular tumulto
Romper con furia las herradas puertas,
O al sobornado siervo el hierro oculto;
El otro sus riquezas descubiertas
Con falsa llave ó con violento insulto;
Y déjale al amor sus glorias ciertas.

(L. L. de Argensola.)

Otras veces, por último, riman primero del primer terceto con el tercero del segundo, segundo del primero con primero del segundo terceto y los dos restantes entre sí, p. e:

Vemos que vibran victoriosas palmas
Manos inícuas, la virtud jimiendo
Del triunfo en el injusto regocijo.
Esto decia yo, cuando riendo
Celestial ninfa apareció y me dijo:
Ciego, es la tierra el centro de las almas?

(B. Argensola.)

(1) Esta palabra es exactamente la griega ἐπίγραμμα, que significa *inscripcion*; y en efecto la mayor parte de los epígramas griegos no son otra cosa que inscripciones de estátuas, sepulcros, etc.

Biblioteca Nacional de España

Esta rima no produce el mejor efecto por estar los consonantes á bastante distancia. Refiriéndose á esto dijo Lope de Vega: "En los tercetos hay libertad de hacerlos, como se vé en tanta variedad de ejemplos; pero no hay duda que cuando el terceto de ellos guarda su rigor, concluye mas sonoro y con mas fuerza, respondiéndose mejor las cadencias á menos distancia."

Algunos poetas han prolongado el soneto añadiéndole tres ó cinco versos, lo que se llama *estrambote*, mas hasta ahora solo se ha empleado para asuntos burlescos. Cervantes tiene uno de esta clase.

El soneto se acomoda fácilmente á toda clase de asuntos, ya graves, ya delicados, ya jocosos, pero á pesar de esto, es difícil que esté libre de defectos por verse el poeta obligado á vaciar el pensamiento, digámoslo así, en un molde sin que falte ni sobre nada, adelantando siempre y concluyendo precisamente en el término fatal.

Han sobresalido en esta composicion los Arjensolas, Arguijo, Cervantes, Lope de Vega, Herrera y Góngora.

VII. - Otros poemas líricos de menos importancia.

Hay otras composiciones líricas que ya por el escaso uso que de ellas se hace, ya tambien por no estar bien caracterizadas como producciones especiales, no merecen que se las trate separadamente; tales son: las *endechas* ó especies de elejías cortas compuestas en estancias de cuatro versos de seis ó siete sílabas, siendo en algunas el cuarto endecasílabo: la *cancion* en la cual se desenvuelve ordinariamente un afecto amoroso y domina el sentimiento melancólico, empleándose el endecasílabo mezclado con el de siete sílabas: el *epitalamio*, canto dedicado á celebrar una boda: la *cantata*, escrita para ponerse en música y compuesta de un recitado y de arias, duos ó coros: el *madrigal*, composicion cuyo pensamiento final ha de ser delicado, manifestando la espontaneidad del sentimiento y versificándose en silva: la *balada* en que se traza á grandes rasgos un acontecimiento, fijándose en los puntos culminantes de un modo sentimental y melancólico: y los *romances* doctrinales, amorosos y satíricos, cuya versificacion es el octosílabo asonantado.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO II.

Poesía épica.

De la poesía épica: su diferencia de la lírica: su carácter especial.—Clases de composiciones épicas.—De la epopeya: etimolojía de esta palabra: su definicion: su importancia. Cualidades de la accion épica: unidad; episodios: grandeza; circunstancia que contribuye á esta cualidad: interés. Necesidad de un personaje principal: sus condiciones. Personajes secundarios. De la máquina poética: ¿es esencial? Plan, estilo y versificacion. Breve reseña de los poemas épicos mas notables: poemas de segundo órden. De otras composiciones épicas que no pueden incluirse en la epopeya.—Canto épico.—Romance: su carácter.—Poema burlesco.—De la novela: su definicion. ¿Por qué se incluye entre las composiciones poéticas y épicas? Oríjen natural y resúmen histórico de la novela. Observaciones principales sobre su composicion. Su estilo y forma. ¿Qué producciones pueden referirse á la novela?—Modelos.

Así como la poesía lírica canta el mundo subjetivo, la épica, por el contrario, es esencialmente objetiva. La primera espresa los sentimientos íntimos del alma del poeta: la segunda describe la naturaleza ó refiere los grandes acontecimientos nacionales.

El carácter esencial de la poesía épica consiste en ser descriptiva. Si es natural en el hombre cantar los sentimientos de su corazon, tambien lo es describir con todas las galas de la fantasía, lo que ven sus ojos en el mundo, ó lo que contempla su alma en las rejiones del cielo.

En la poesía épica nos ocuparémos de las composiciones siguientes: *epopeya, canto épico, romance, poema burlesco* y *novela.*

I.—De la epopeya.

La palabra *epopeya* trae su oríjen de dos griegas (1) que significan *hacer* ó *crear una narracion*: mas en la acepcion comun no se dá tanta latitud á su significado, aplicándose solamente este nombre á *la narracion poética de una accion verosímil, esclarecida é interesante.*

El poema épico es la mas noble y al mismo tiempo la mas difícil de todas las composiciones poéticas; es la que exije mas sublime injénio en su autor, mas talento, mas instruccion, mas entusiasmo: reune todas las dotes de los otros jéneros de poesía; y en fin, es una obra tan grande, que basta por sí sola para ilustrar una nacion.

(1) Ἔπος, *narracion* y ποιέω, *hacer* ó *crear.*

Biblioteca Nacional de España

Dada una idea de lo que es el poema épico, vamos á ocuparnos lijeramente de su accion, de los personajes que en ella intervienen, y de su plan, estilo y versificacion, concluyendo por hacer una breve reseña de las principales epopeyas.

Accion épica. La accion del poema será *una, grande* é *interesante.*

Será *una* cuando todas las partes del poema se encaminen á un centro comun, que es la empresa que se celebra. Esta cualidad no escluye los *episodios,* que son ciertas pequeñas acciones subordinadas á la principal y que contribuyen en gran manera á dar variedad al poema, sin lo cual se espondria á caer en cansada monotonía. Como de la definicion que de los episodios hemos dado se desprende su carácter y naturaleza, no nos detendrémos á enumerar sus cualidades; bástenos con decir que deben ser traidos por las circunstancias, y que sean cortos á medida que su materia se aparte del asunto principal. La despedida de Héctor y Andrómaca en la Ilíada, reune estas cualidades en el mas alto grado.

Será *grande* la accion épica cuando la empresa tenga el esplendor suficiente para justificar la importancia que le dá el poeta y el tono elevado con que la canta. A esto contribuirá mucho que no sea de fecha muy reciente. La antigüedad, como dice Blair, es favorable á aquellas ideas elevadas que escita la poesía épica: contribuye á engrandecer en nuestra imajinacion tanto las personas como los acontecimientos; y lo que es aun mas importante, concede al poeta la libertad de adornar su asunto por medio de la ficcion. Lucano, Ercilla y Voltaire han traspasado esta regla, y de aquí proceden la mayor parte de los defectos que encontramos en *La Farsalia, La Araucana* y *La Henriada.*

La accion épica ha de ser además *interesante.* Para que una epopeya llene esta cualidad, es necesario que sea una obra esencialmente popular, que interese á toda la nacion, cuyo héroe conozcan todos, y cuyos trozos mas notables corran de boca en boca y se canten por donde quiera. Así sucedió en Grecia con los poemas de Homero: así sucede en la moderna Italia con los de Dante, Tasso y Ariosto. De aquí nace su dificultad, pues no es fácil hallar un argumento que pueda interesar á un pueblo entero.

Personajes. En todo poema épico debe haber un *héroe* ó personaje principal que ocupe el primer término; cosa tanto mas esencial, cuanto esta especie de centro contribuye en gran manera á denotar la unidad de accion. Será muy conveniente que despliegue cualidades grandes y elevadas que arrebaten involuntariamente nuestra admiracion; nada que sea odioso y vil, nada que parezca trivial y mezquino, puede hallar cabida en el carácter del héroe sin deslucirle y humillarle á nuestros ojos, como podemos observar en Ulises, Eneas y Goffredo de Bullon, héroes de la *Odisea,* de la *Enéida* y de la *Jerusalen libertada.*

El héroe principal deberá estar rodeado de otros personajes mas ó me-

Biblioteca Nacional de España

menos importantes, procurando que estén bien caracterizados, y que cada uno conserve su fisonomía propia y distinta de la de los demás.

Suelen tambien introducirse en los poemas épicos dioses y séres sobrenaturales, á lo que se ha dado el nombre de *máquina* ó *maravilloso*: tal sucede en la *Iliada* de Homero, en la *Jerusalen* de Tasso, en las *Luisiadas* de Camoens y en el *Paraiso perdido* de Milton.

Respecto á si es ó no esencial en el poema épico el *maravilloso*, dirémos con el Sr. Gil de Zárate, "que si en la antigüedad, si en la edad media se ha podido echar mano de cierta clase de maravilloso sin inconveniente alguno, y antes bien consiguiéndose grandes efectos, hoy dia que las creencias se han resfriado en estremo, reinando en la sociedad un escepticismo contrario á todo cuanto se presenta con caractéres sobrenaturales, sería ya arriesgado ó imposible imitar aquellas agradables ficciones. Por fortuna no creemos tan necesaria la máquina en esta clase de obras que no puedan pasarse sin ella."

Plan, estilo y versificacion. Siendo la epopeya uno de los poemas mas estensos, ya por la naturaleza de su argumento, ya por el carácter de la obra es costumbre dividirlo en *cantos* ó *libros*.

Se comienza jeneralmente por la llamada *proposicion*, en la que se anuncia el objeto del poema; y en ella misma ó separadamente, se invoca la asistencia de las musas ó de cualquiera divinidad, pidiendo el poeta que le inspire sobre el suceso que se propone cantar, á lo cual se dá el nombre de *invocacion*. Sobre esto no hay mas que decir, sino que el poeta es libre de hacer la proposicion é invocacion del modo que mejor le parezca, y aun prescindir de ella, si le acomoda.

El estilo del poema épico debe ser elevado y sublime y al mismo tiempo sencillo. Admite los adornos graves y severos, desechando todo lo que tenga algo de licencioso, burlesco ó afectado.

La versificacion jeneralmente adoptada entre los españoles es la octava real, metro empleado tambien por Tasso en su *Jerusalen*.

Poemas épicos mas notables. Los griegos nos presentan los dos poemas mas antiguos que hoy conocemos, tales son: la *Iliada* y la *Odisea* de Homero. El argumento de la *Iliada* es la cólera de Aquiles; y el de la *Odisea* la vuelta de Ulises á su trono de Itaca. El primero puede decirse que es un retrato fiel de la vida pública de los griegos: el segundo nos representa con la mayor exactitud en los caractéres su vida privada. Ambos, y especialmente el primero, son verdaderos dechados de poesía épica.

Los latinos tienen la *Eneida* y la *Farsalia*.

La *Eneida* de Virgilio puede considerarse como una acertada imitacion de la *Iliada*: su argumento es el establecimiento de Eneas en Italia. En Homero hay mas orijinalidad, mas jénio; en Virgilio mas arte y un gusto mas refinado.

Biblioteca Nacional de España

La *Farsalia* de Lucano tiene por argumento el triunfo de César sobre la libertad romana, representada en Pompeyo. Este poema, si bien encierra algunas bellezas, no puede competir con los anteriormente citados.

En la edad media encontramos el *Poema del Cid*, que es uno de los monumentos constitutivos mas importantes de nuestra epopeya nacional. Dicho poema ha merecido los mas estraordinarios elojios de los críticos modernos, principalmente de los alemanes.

Los *Niebelungen*, poema compuesto probablemente á principios del siglo XIII y en el que están coleccionadas todas las tradiciones del pueblo aleman, puede considerarse como el mas eminente entre los poemas caballerescos modernos, constituyendo en realidad su *Iliada*.

Dante, poeta italiano del siglo XIII, en su *Divina comedia* retrata con maravillosa exactitud las costumbres y los caractéres de su época, y si bien su composicion no se ajusta á todas las condiciones que exijen los críticos en el poema épico, no por esto podemos dejar de incluirlo en dicho jénero literario.

Las Luisiadas del portugués Camoens, poema dado á luz á mediados del siglo XVI, canta el primer descubrimiento de las Indias orientales por Vasco de Gama. El asunto está bien desarrollado, y en su ejecucion se vé fuego poético, una imajinacion vigorosa y fecunda y descripciones muy pintorescas: sin embargo adolece de mal gusto en el uso del *maravilloso*, haciendo una mezcla ridícula del Cristianismo con la Mitolojía pagana.

El italiano Tasso, contemporáneo de Camoens, nos presenta el mas escelente modelo de poema épico en su *Jerusalen libertada* (1). Su argumento es el recobro de Jerusalen de manos de los infieles por las fuerzas unidas de la cristiandad. En la composicion del poema muestra el poeta una riquísima y fértil invencion, abundando los acontecimientos sumamente variados y diversificados en su jénero. Los caractéres están muy bien delineados y sostenidos, con especialidad los de Goffredo, Tancredo, Reynaldo, Clorinda y Armida.

Además de los poemas indicados tenemos otros de segundo órden, entre los cuales podemos citar: *El Paraiso perdido* de Milton, *La Henriada* de Voltaire, *El Orlando furioso* de Ariosto, *La Mesiada* de Klopstock, *La Araucana* de Ercilla, *El Bernardo* de Valbuena y *La Cristiada* de Hojeda.

Hay tambien otras producciones que si bien no pueden colocarse entre las epopeyas, tienen muchos puntos de contacto con este jénero de composicion. Tales son: *El Fausto* de Goëthe, el *Don Juan* y el *Childe-Harold*, de Byron, *El Diablo mundo* de Espronceda, y otros.

(1) El título del poema es *Il Goffredo overo Gierusalemme liberata.*

Biblioteca Nacional de España

II.—Canto épico.

Entendemos por *cantos épicos* aquellos poemas que ya por la escasa grandeza del asunto, ó ya por su poca estension no pueden incluirse en la epopeya, pero que en su forma y estilo conservan los caractéres de esta. *Las naves de Cortés destruidas* de N. Fernandez de Moratin, puede servir de modelo.

III.—Romance.

El *romance*, que constituye la verdadera poesía popular española, no puede definirse, por no tener limitacion alguna en los asuntos de que trata, ni en la forma interior de la obra, ni en el estilo; de modo, que solo podemos distinguirle de otras composiciones por su versificacion, que jeneralmente es el octosílabo (1) asonantado.

Su carácter es épico y lírico á la vez, pues si bien la personalidad del poeta trasciende casi siempre, tambien su forma es por lo comun narrativa, constituyendo á veces varios romances un todo como sucede con los del Cid. Corresponden especialmente á la poesía épica los históricos, caballerescos y moriscos.

No podemos dar regla alguna sobre esta clase de composiciones, pues, como hemos visto, las distingue mas bien la forma que el fondo. (2)

En la poesía popular lemosina y portuguesa se encuentran algunos romances.

Entre nosotros pueden citarse los del *Cid*, los de *Bernardo del Carpio*, los de los *Infantes de Lara*, los de *Don Alvaro de Luna*, y otros. Juan de la Cueva, Quevedo, Góngora, Silva, Lope de Vega, Melendez Valdes, y últimamente el Duque de Rivas son dignos de mencion.

IV.—Poema burlesco.

El poema burlesco no es otra cosa que una parodia de la epopeya. Su mérito resulta del contraste que presenta lo trivial del asunto con la grandiosidad del estilo y la elevada entonacion del metro. A este jénero pertenecen *La Batracomiomaquia*, ó sea guerra de las ranas y de los ratones, atribuida á Homero; *La Gatomaquia* de Lope de Vega, *La Mosquea* de Villaviciosa, y *Los animales parlantes* de Casti. El Arcipreste de Hita, poeta anterior á los ya citados, escribió *La contienda entre don Carnal y doña Cua-*

(1) Algunas veces se usa del endecasílabo y entonces se le dá nombre de *romance heróico*.

(2) En la tercera parte nos ocuparemos de su exámen, por constituir una especie propia y peculiar de nuestra poesía.

Biblioteca Nacional de España

resma. Tambien corresponden á esta clase de composiciones *El facistol* de Boileau, *El rizo robado* de Pope, y *El cubo robado* de Tassoni.

V.—Novela.

Novela es la narracion de una accion interesante, en la que se presenta jeneralmente un cuadro de las pasiones del hombre ó de las costumbres de un país (1): si su estension es corta, recibe el nombre de *cuento.*

Siendo una obra de las que se llaman de imajinacion y por su naturaleza rigorosamente poética (2), puesto que aspira á lo bello, no podemos menos de incluirla en las composiciones de esta clase, y entre las épicas, atendiendo á su objeto.

El oríjen natural de la novela lo encontramos (3) en la propension que existe en nosotros á no satisfacernos enteramente los objetos del mundo real: así es que buscamos alguna cosa que ensanche mas el corazon: apetecemos hechos mas heróicos y brillantes, acaecimientos mas variados y maravillosos, un órden de cosas mas espléndido, una distribucion mas jeneral y justa de recompensas y castigos que la que estamos viendo; y no hallando estas cosas en las historias verdaderas, recurrimos á las ficticias: así es que todas las naciones las han tenido y apreciado.

Vamos, pues, á examinar brevemente la marcha que ha seguido la novela desde los primeros tiempos de su manifestacion hasta nuestos dias.

Este jénero de composicion aparece por primera vez en el Asia (4). Los indios (5), los persas y los árabes se hicieron famosos por sus cuentos; y los antiguos griegos ponderaban mucho los llamados *jónicos* y *milesios,* de los cuales nada nos ha quedado: solo sabemos, por referencias de algunos escritores, que versaban sobre aventuras amorosas, y cuyo lenguaje era demasiado libre. Es raro no encontrar en los siglos de oro de la literatura griega y latina una sola novela, pues las pocas que conocemos (6) son ya de la época de la decadencia: esto puede esplicarse por la constitucion social de aquellos pueblos en que era inferior la condicion de la mujer y de los esclavos, resaltando al mismo tiempo el absoluto dominio del padre de familia, y estendidas las creencias materialistas de un modo estraordinario: todo esto daba cierta uniformidad á las costumbres, poco propia para inspirar situaciones complicadas, que casi es lo que constituye la esencia de la novela.

En la edad media existieron dos jéneros de historia ficticia: era el uno

(1) Coll y Vehí.
(2) Hermosilla le atribuye tambien este carácter.
(3) Bacon.
(4) Hüe en su *Historia de la novela.*
(5) Pilpai tiene una preciosa novela titulada *Calila y Dimna.* Davis tradujo al inglés varias novelas chinescas.
(6) *El asno de oro* de Apuleyo, *Dafnis y Cloe* de Longo, y *Teájenes y Cariclea* de Heliodoro, obispo de Trica en el siglo IV, son á las que nos referimos.

Biblioteca Nacional de España

imitacion de los árabes, y consistia en cuentos cortos, la mayor parte sobre asuntos amorosos y en estilo picaresco: los trovadores, y mas tarde los poetas del norte de Francia, fueron los que mas crédito le dieron (1). El otro jénero fué el de los *libros de caballería*, procedentes tambien del Norte de Francia. Los asuntos de estos libros eran aventuras estraordinarias, torneos, duelos, encantamientos, etc; todo en armonía con las costumbres y el espíritu de la época. A pesar de sus grandes defectos, hay algunos de importancia poética; y no puede negarse que la mayor parte de ellos tuvieron el mérito de estar escritos con una moral muy pura, llevando al estremo el valor y la fidelidad.

Estinguióse el gusto por las novelas caballerescas, á causa de haber variado las costumbres, y sobre todo por los abusos á que se prestaban sus disparatadas y ridículas narraciones, crítica que hizo admirablemente Cervantes en su *Quijote*.

Las novelas *pastoriles* reemplazan á las caballerescas, dejando fama, entre otras, *La Arcadia* de Sannázaro, *Las dos Dianas* de Gil Polo y Montemayor, *La Galatea* de Cervantes, *El pastor de Filida* de Galvez de Montalvo, y *La constante Amarilis* de Suarez de Figueroa.

Las *truhanescas*, abandonando el terreno ideal y ciñéndose á la vida práctica, alcanzan mas popularidad; sobresaliendo *El lazarillo de Tórmes* de Hurtado de Mendoza, *El Guzman de Alfarache* de Aleman, *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, y *El gran tacaño* de Quevedo.

A este jénero sucedió, especialmente en Francia, otro, imitacion de los libros de caballería, que era una pintura inverosímil y violenta de las costumbres galantes de la época: *La Astrea* de Urfé, *El Gran Ciro*, *La Clelia y Cleopatra* de Mme. Escuderi, y *La Arcadia* de Sidney, convertian á los personajes de la antigüedad en caballeros de la corte de Luis XIV.

Poco despues tomaron otro aspecto, introduciendo Prevost las novelas familiares, y Ana Radcliffe en Inglaterra las novelas espantosas de castillos y fantasmas; hasta que el inglés Richardson los dió cierta tendencia moral, imitando la vida y los caractéres de los hombres; como se vé en las que titula *Pamela*, *Grandisson* y *Clara Harlowe*.

Y por último, en este siglo, Walter Scott ha dado á luz sus novelas históricas, reproduciendo con admirable exactitud y talento los personajes y las épocas. Dignos imitadores suyos son Bulwer y Manzoni.

Las observaciones mas principales que debemos hacer sobre la composicion de la novela, se reducen á que reine en ellas la mas sana moral, interesando al mismo tiempo á los lectores por la orijinalidad y diversidad de acontecimientos verosímiles: para esto es necesario que el autor esté dotado de una imajinacion rica y fecunda. Los caractéres de los personajes han de es-

(1) Gil de Zárate.

Biblioteca Nacional de España

tar bien representados, como se observa en *El Quijote* y en la mayor parte de las novelas inglesas, que en este punto son superiores á las demás de Europa: deben tambien desterrarse los caractéres vulgares y ordinarios, porque estos nunca pueden deleitarnos. El autor ha de tener tambien una sensibilidad esquisita, para que pueda pintar toda clase de escenas patéticas.

El estilo ha de ser puro, elegante, correcto y variado oportunamente. La forma mas empleada es la narrativa, usando mas ó menos del diálogo; pero algunos le han dado la epistolar (1), que hace la narracion mas monótona, menos llena de incidentes variados, y por lo comun difusa.

A más de las novelas de que hemos hecho mencion, pueden considerarse como modelos *El Quijote* de Cervantes, y *El Telémaco* de Fenelon, ambas verdaderamente épicas; *El Gil Blas de Santillana*, y *Los Mártires* de Chateaubriand. Bocaccio, Lord Byron y Lamartine, han sobresalido tambien en este jénero.

Las *leyendas*, ó sean ciertas narraciones apoyadas en la tradicion, y los *cuentos* en verso, pueden referirse á la novela.

(1) Richardson y Rousseau han empleado esta forma en algunas de sus novelas.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO III.

Poesía dramática.

Etimolojía de la palabra *drama*: su definicion: esplíquense los términos de esta. Oríjen filosófico de las composiciones dramáticas. Su importancia. Cosas que debemos considerar en el drama. De la accion: unidades dramáticas: ¿deberán siempre observarse? Plan: partes de que constará necesariamente toda accion: su division en actos y escenas: ¿es conveniente? Estilo dramático. Versificacion.—Diversas especies de composiciones dramáticas. Definicion de la trajedia: en donde se funda el sentimiento que escita. ¿Qué es lo que constituye su esencia? Su estilo y tono. Oríjen histórico de la trajedia. Modelos.—Definicion de la comedia. Su estilo. Su oríjen.—Modelos.—Definicion del drama, propiamente dicho: su carácter. Modelos.

Las composiciones dramáticas se designan con el nombre jenérico de *drama*, palabra de oríjen griego (1), que significa *obrar* ó *estar en accion*. Con mucha propiedad se define pues el *drama*, diciendo que es la *representacion* poética de una accion interesante. Decimos *representacion*, por que solo han de aparecer los personajes que componen la accion, y jamás el poeta.

Con la palabra *poética* queremos significar que es lícito al autor finjir sucesos verosímiles; mas respecto á los hechos históricos, necesario es observar, que no se falseen ni alteren en su esencia, pues el auditorio se compone en gran parte de personas instruidas, que de ningun modo sufririan al poeta que faltase á la verdad histórica.

Hemos dicho que la accion debe ser *interesante*, hasta el punto de que la ilusion que se produzca en los espectadores, sea tal, que parezca que están realmente presenciando la accion que se finje á su vista. La novedad del argumento, la verosimilitud de los incidentes y los caractéres bien sostenidos de los personajes, contribuyen en gran manera á despertar el interés. Mas debe evitarse que, para conseguir este resultado, se quebranten los preceptos de la moral: pues aunque el teatro no sea la escuela de las costumbres (2), influye de un modo mas ó menos lento, ya perjudicial, ya provechosamente en la moralidad de las mismas.

El oríjen filosófico del teatro lo encontramos fácilmente en la tendencia que existe en nosotros al principio de *imitacion*; esto es, en la curiosidad y el gusto en ver representadas las acciones de nuestros semejantes. De aquí la importancia y necesidad de su estudio; pudiendo decirse que de todos los

(1) Procede del nombre δρᾶμα, *accion*; que á su vez se deriva del verbo δράω, *obrar*.

(2) Como pretendia D'Alembert. Rousseau sostenia la opinion contraria.

Biblioteca Nacional de España

ramos en que la literatura se divide, el dramático es el que mas viva, mas directa, mas jenuinamente espresa el modo de pensar y sentir del pueblo que lo produce; el que se encuentra en mas activo contacto con la política; el que mejor retrata y corrije los vicios de los hombres y de las costumbres; el que mas en consonancia debe estar con los primordiales elementos de la civilizacion (1).

Dada una idea de lo que es el drama en jeneral, tratarémos sucintamente: 1.º de la accion; 2.º de la forma de la obra dramática; 3.º de las diversas especies de composiciones dramáticas.

I.—De la accion (2).

Los preceptistas rigurosos exijen que la accion del drama sea *una* sola, que no haya de pasar su duracion de veinticuatro horas, y que el lugar de la escena quede siempre el mismo; condiciones á las cuales han dado el nombre de *unidades* de *accion*, de *tiempo* y de *lugar*.

Estas tres unidades contribuyen indudablemente á la mayor verosimilitud del drama, á la mas completa ilusion; y la obra que las observe rigurosamente, si cumple además con todas las otras condiciones del buen drama, esa será la mas perfecta.

Mas esto no quiere decir que se observen estrictamente, ni que tampoco sean compatibles con esas otras condiciones. Si lo son, las unidades deben siempre observarse con todo rigor: si no lo son, hay que ver cuál pesa mas en la balanza: si produce mas bellezas la observancia de las unidades, no obstando esto para que la accion se pueda desarrollar completamente, guárdense: si por el contrario, son preferibles las bellezas que resultan de las demás circunstancias opuestas, ó la accion no puede desenvolverse totalmente, entonces sacrifíquense las unidades, pero solo en aquella parte que sea absolutamente necesaria, procurando conservar la ilusion.

II.—Plan, estilo y versificacion.

La accion de toda obra dramática debe constar de tres partes principales: la *esposicion*, el *nudo* o *trama*, y el *desenlace*. La *esposicion*, que ha de ser el principio del drama, está destinado á indicar á los espectadores cuál es el argumento. En el *nudo* el poeta debe procurar hacer la accion interesante por medio de incidentes que la compliquen, ocultando el resultado: en esta parte de la accion se verifican cambios repentinos en la situacion de los personajes, á lo que se llama *peripecias*. El *desenlace* se resuelve por lo co-

(1) Discurso sobre *La literatura dramática*, del Sr. D. Manuel Cañete.
(2) Lo espuesto en los párrafos siguientes, tocante á las unidades dramáticas, lo hemos estractado de la obra de *Literatura* del Sr. Gil de Zárate.

Biblioteca Nacional de España

mun por medio de una peripecia, terminando completamente la accion.

Forma tambien parte del plan el dividir la accion en *actos*, y estos en *escenas*. Actos son las partes del drama en que se desenvuelve una accion subordinada que sirve de medio para llegar á un fin ulterior: se caracteriza por la salida de la escena de todos los actores, suspendiéndose la representacion (1). La escena, como ya hemos dicho, es una parte del acto, que se señala por la salida ó entrada de algun personaje.

No es posible dar una regla fija sobre el número y estension de los actos; estos han de ser los que naturalmente suministre la accion, sin alargarla ni acortarla mas de lo preciso, dividiéndola además sin esfuerzo.

La division en actos es necesaria: 1.° para dar algun descanso, no solo á los actores, sino tambien á la atencion de los espectadores; 2.° para alejar de la escena la parte de la accion que no se cree conveniente presentar al público, dando despues noticia de ello, si fuere necesario, por medio de relaciones; 3.° para variar el lugar de la escena, cuando lo exija el desenvolvimiento del asunto.

El estilo dramático debe ser sencillo, conciso, lleno de animacion y característico, esto es, que sea propio de las situaciones y de los personajes. Deben pues evitarse las figuras oratorias, las comparaciones estensas, las perífrasis, los monólogos (2) largos y frecuentes, y todo aquello que no contribuya á retratar el carácter de los personajes y las circunstancias especiales en que se encuentren.

A pesar de que algunos dramas se escriben en prosa (3), la mayor parte lo están en verso, empleándose con preferencia el octosílabo, ya asonantado, ya en redondillas, y admitiéndose para los asuntos elevados el endecasílabo.

III.—Diversas especies de composiciones dramáticas.

Dadas las reglas que son comunes á toda clase de dramas, vamos á limitarnos á decir alguna cosa acerca de cada especie en particular.

Podemos distinguir tres especies distintas de composiciones dramáticas: la *trajedia*, la *comedia* y el *drama* propiamente dicho (4).

a.)—TRAJEDIA.

La trajedia es la representacion de una accion estraordinaria y gran-

(1) En nuestro país han recibido tambien el nombre de *jornadas*. Algunos dramáticos modernos han subdividido el acto en parte inferiores, denominadas *cuadros*.
El tiempo que media entre dos actos, se llama *intermedio*.

(2) Se dá el nombre de monólogos ó soliloquios á los discursos que pronuncian los personajes solos en la escena.

(3) Véase *El Delincuente honrado* de Jovellanos.

(4) Los griegos y los romanos no conocieron mas que la trajedia y la comedia.

Biblioteca Nacional de España

de, en la que intervienen por lo comun altos personajes, y destinada á producir en los espectadores el terror, la compasion ó la ternura.

Estos sentimientos ó emociones, que constituyen realmente lo trájico de la accion, se fundan en cierta simpatía que escitando nuestra sensibilidad nos identifica, por decirlo así, con los desgraciados, haciéndonos mirar como propios sus infortunios, ú horrorizándonos de sus crímenes.

El alma de la trajedia es además la lucha y contraste de las pasiones, sin las cuales no pareceria sino un cuerpo muerto y helado, siendo casi imposible suplir esta falta con ninguna clase de belleza, pues el corazon necesita sentir, y las pasiones son las únicas que le conmueven (1).

El estilo y el tono de la trajedia han de ser elevados, nobles y majestuosos.

Las fiestas de Baco dieron ocasion á los griegos para inventar este jénero de composicion poética. El himno que los cantores entonaban alrededor del ara, mientras se sacrificaba al Dios un macho de cabrío, se llamó por esta circunstancia *cancion del macho*, que es lo que significa la palabra *trajedia*, atendiendo á su etimolojía (2). Para dar mayor estension y variedad á aquella ceremonia, introdujo Thespis hácia la mitad del siglo VI, antes de la era vulgar, la novedad de presentar una persona, la cual en las pausas que hacian los cantores entre las diferentes partes del himno, recitase en verso una breve historia de algun suceso de la fábula. Poco despues Esquilo introdujo ya dos ó mas actores, cubriendo sus rostros con una máscara que imitaba el del personaje cuyas veces hacian; los vistió con trajes adecuados, y los presentó sobre un tablado ó teatro adornado con decoraciones análogas á la historia que debian representar (3). Y por último Sófocles y Eurípides la mejoraron y perfeccionaron.

Han sobresalido como poetas trájicos, entre los griegos los ya citados: los latinos tuvieron á Livius Andronicus, Ennius, Pacuvius, Lucius Attius y Séneca. Corneille, Racine y Voltaire en Francia; Maffei y Alfieri en Italia, y Addison en Inglaterra, presentan los mejores modelos de la trajedia clásica.

Entre nosotros han florecido Malara, Bermudez, Virúes, Juan de la Cueva y los Arjensolas. En el siglo pasado dieron á luz composiciones de esta clase, Huerta, Montiano y Luyando, Nicolás F. de Moratin, Jovellanos, Cadalso, Ayala y Alvarez de Cienfuegos. En nuestros tiempos se han distinguido Martinez de la Rosa, Quintana, y últimamente Ventura de la Vega.

b.) – COMEDIA.

La comedia es la representacion de una accion vulgar y por lo comun

(1) Gil de Zárate.

(2) De la palabra *τράγος*, *macho de cabrío*, y *ᾠδή*, *canto*, se formó *τραγῳδία*, *trajedia*.

(3) Hermosilla.

Biblioteca Nacional de España

entre personas particulares, con el objeto de ridiculizar los vicios y errores comunes en la sociedad, y destinada á promover en los espectadores la risa y alegría.

Su estilo debe ser puro y elegante, pero sin levantarse apenas del tono ordinario de una conversacion familiar entre personas bien educadas. En aquellas comedias en que predomina el ridículo ha de procurarse no exajerarlo, ya multiplicando los rasgos, ya escediéndose de la verosimilitud ordinaria.

En su oríjen fué la comedia (1) una cancion burlesca y licenciosa, que se cantaba en las fiestas que los griegos celebraban en honor de Baco. Poco á poco fué progresando hasta revestirse de un carácter verdaderamente dramático y tal como hoy la conocemos. En ella se ridiculizaban abiertamente los principales personajes de Atenas, sin perdonar gobierno, dignidad, virtud ni letras: mas adelante ya no se nombraron las personas satirizadas, pero se pintaban los caractéres tan al vivo, que no habia duda alguna sobre el individuo de que se trataba. Por último, abandonando los poetas cómicos esta práctica viciosa y perjudicial, se limitaron á censurar las costumbres y á ridiculizar los defectos jenerales.

Podemos citar como modelos: entre los griegos, Aristófanes, Menandro y Filemon; entre los latinos, Livius Andrónicus, Nevius, Cecilius Statius, y principalmente Plauto y Terencio. Corneille, Racine y Moliere entre los franceses; Goldoni entre los italianos; y entre nosotros, Encina, Torres Naharro, Lope de Rueda, Lope de Vega, Calderon de la Barca, Moreto, Rojas, Tirso de Molina y Alarcon, son notables por sus producciones. Leandro F. de Moratin, en el siglo pasado, se inmortalizó con sus aplaudidas comedias. Y en nuestros tiempos Martinez de la Rosa y Ventura de la Vega la han cultivado felizmente.

c.)—DRAMA.

El drama, propiamente dicho, llamado tambien por algunos *comedia sentimental* y *trajedia urbana*, es la representacion de una accion ya estraordinaria, ya vulgar, en la que intervienen personajes de todas clases y categorías, y destinada á producir en los espectadores todo jénero de afectos, ya de terror, ya de alegría, ya de compasion, ya de risa (2). Por su definicion se comprende que no es mas que una composicion intermedia entre la trajedia y la comedia.

Como modelos podemos citar, á Shakspeare y Byron entre los ingleses, Chaussée, Diderot y Arnaud entre los franceses, Schiller entre los alema-

(1) Esta voz trae su etimolojía de las palabras κῶμος, *ronda* de los mozos de un lugar, y ᾠδή, *canto*, formándose de su union el nombre κωμῳδία, *comedia*.

(2) Gil de Zárate.

Biblioteca Nacional de España

nes, y Manzoni entre los italianos. Nuestro teatro antiguo pertenece mas bien á este jénero, que al de la trajedia ó comedia, por mas que casi todas sus composiciones lleven este último nombre. Lope de Vega, Calderon y Alarcon, en el siglo pasado Jovellanos, y en el nuestro Gil de Zárate y el Duque de Rivas, tienen escelentes composiciones de esta clase.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO IV.

De otras composiciones que por su carácter especial, no pueden comprenderse en la clasificacion adoptada.

Composiciones que se comprenden en este capítulo Poema didáctico: su definicion: sus condiciones: su carácter: modelos. ¿Qué otra forma de espresion tiene la poesía didáctica? Poetas que en ella han sobresalido. Definicion de la fábula: su objeto: moralidad: su estilo: sus clases: modelos.—De la poesía bucólica: su objeto: composiciones que se comprenden bajo esta denominacion, y en qué se diferencian: carácter de los interlocutores: estilo de la poesía bucólica: versificacion: modelos.

Despues de habernos ocupado de las composiciones líricas, épicas y dramáticas, vamos á tratar de otras producciones que por su carácter especial no pueden clasificarse en ninguno de estos tres jéneros, y que si bien no tienen la importancia de las composiciones citadas, juzgamos útil y conveniente dar una idea de ellas.

Trataremos pues en este lugar: 1.º *del poema didáctico*; 2.º *de la fábula*; y 3.º *de la poesía bucólica*.

I.—Poema didáctico.

Se dá el nombre de *poemas didácticos* á los tratados escritos en verso sobre objetos de ciencias ó de artes.

Deben reunir las condiciones siguientes: 1.ª la teoría que el autor presente sea verdadera, los preceptos claros y útiles, y las ilustraciones oportunas y poéticas: 2.ª se observará órden y método en la esposicion de las doctrinas: 3.ª las discusiones científicas se amenizarán con episodios, descripciones, símiles, y otros adornos poéticos: 4.ª se procurará evitar la aridez dogmática, empleando pocos términos técnicos, y presentando en imájenes, siempre que sea posible, las operaciones intelectuales.

Estos poemas solo son tales por su forma; el fondo tiene poco de poético: es una prosa ataviada con el traje de la poesía, para hacer que las doctrinas se reciban con agrado.

El metro mas empleado por nuestros poetas en esta clase de composiciones, es el de arte mayor, sin sujetarse á una forma determinada.

Citaremos como modelos, entre los griegos á Hesiodo en su *Teogonía* y en *Las obras y los dias*; entre los latinos á Virjilio en sus inimitables *Geórgicas*, Lucrecio en el titulado *De rerum natura*, y Ovidio en sus *Fastos*.

Biblioteca Nacional de España

Los franceses tienen á Boileau en su *Arte poética*, Racine en el poema titulado *La Relijion*, y Delille en *Los tres reinos* y en *La imajinacion*. Entre los ingleses han sobresalido Pope en sus obras *Ensayo sobre la crítica* y *Ensayo sobre el hombre*, y Akenside en los *Placeres de la imajinacion*: el italiano Marco Jerónimo Vida tiene una escelente *Arte poética*.

Entre nosotros se han distinguido, Céspedes en su *Poema ó tratado de la pintura*, Juan de la Cueva en el *Ejemplar poético*, Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*, Nicolás F. de Moratin en el *Arte de la caza*, Fr. Diego Gonzalez en las *Edades del hombre*, Iriarte en su poema sobre *La música*, y Rejon de Silva en su obra sobre *La pintura*. El Sr. Martinez de la Rosa en su *Arte poética* puede competir con los mejores poetas didácticos (1).

Puede tambien considerarse como una forma especial de la poesía didáctica la *epístola*, ó sea una carta en verso, que por lo comun se ocupa de asuntos *morales*, *literarios* ó *satíricos*. El tercete ó el verso libre, es el metro adoptado por nuestros poetas para esta composicion.

Horacio entre los latinos en su epístola dirijida á los Pisones, conocida con el nombre de *Arte poética*; y entre nosotros Rioja en su *Epístola moral*, los Arjensolas, Melendez Valdes, Jovellanos, Cienfuegos, Leandro F. de Moratin y Quintana se han distinguido en esta forma.

II.—Fábula.

Fábula es la narracion breve y verosímil de una accion alegórica, cuyos personajes pueden ser entes racionales, animales, cosas ó ideas abstractas. Su objeto es divulgar de la manera mas agradable los principios morales y literarios y tambien censurar los vicios, oponiéndoles reglas de conducta para la vida.

Respecto á la moralidad que encierra la fábula, unos la espresan de una manera precisa, ya al principio, ó ya al fin de la composicion; y otros la envuelven en la misma narracion, dejando al lector que la deduzca.

Su estilo ha de ser natural y sencillo, sin el menor resabio de afectacion.

La fábula puede ser de tres clases: *racional* ó *parábola*, si los personajes son hombres, p. e; *El filósofo y sus compañeros*, de Samaniego: *irracional* ó *apólogo*, si hablan animales, séres inanimados ó abstractos, como en *El caballo y el ciervo*, del mismo, ó en *La encina y la caña*, de La-Fontaine: y *mista*, si alternan en el diálogo los hombres con los animales y aun con los séres insensibles, p. e; *El naturalista y las lagartijas*, de Iriarte.

(1) Lo que algunos autores llaman *poema descriptivo*, está comprendido en esta clase de composiciones, no constituyendo una obra especial.

Biblioteca Nacional de España

Podemos citar como modelos á Lokman entre los persas, Pidpay en la India, Esopo en Grecia y Fedro en Roma.

Entre los franceses han sobresalido La-Fontaine y la Mothe; en Italia Roberti, Pignotti y Bertola; en Alemania Lessing y Gellert; y en Inglaterra Dryden.

España cuenta ya antes de la mitad del siglo XIV un distinguido fabulista, tal es el Arcipreste de Hita. Bartolomé de Arjensola dió tambien á luz algunas composiciones de esta clase. Y por último, á fines del siglo pasado Samaniego é Iriarte sobresalieron en dicho jénero.

III.—Poesía bucólica.

La poesía bucólica ó pastoral tiene por objeto hacer amable la vida del campo, representada con todas sus gracias y encantos posibles.

Las composiciones que se conocen en esta clase de poesía, son la *égloga* (1) y el *idilio* (2). Se diferencian estas entre sí, en que la primera es mas *dramática* y la segunda mas *épica*; esto es, que en la égloga hablan además del poeta, los personajes que introduce; y en el idilio solo el poeta narra y describe. Además el idilio (3) admite adornos mas delicados que la égloga, aunque nunca lujosos ni afectados, y abunda mas que ella en sentimientos tiernos.

Debemos observar acerca del carácter de los interlocutores, que se espliquen sin la menor afectacion, huyendo al mismo tiempo del prosaismo y de la grosería; procurando no hacer reflexiones demasiado jenerales, ni salir de aquel círculo de ideas que pueden haber adquirido viviendo siempre en el campo.

Su estilo debe ser sencillo y acomodado naturalmente al carácter rústico y á las circunstancias de los personajes, amenizándolo con descripciones oportunas, é imájenes que den enerjía á la espresion.

La versificacion jeneralmente adoptada para esta clase de composiciones, es el terceto, la octava, el endecasílabo libre, ó las estrofas de versos heptasílabos, mezclados con los de once.

Teócrito en Grecia; Virjilio en Roma; Fontenelle entre los franceses; Sannazzaro, Tasso y Guarini entre los italianos; Ribeiro, Miranda y Rodriguez Lobo en Portugal; Pope en Inglaterra, y en Alemania Kleist y el suizo Gesner han sobresalido en esta clase de composiciones.

Entre nosotros Garcilaso y Balbuena son los dos que han adquirido mas gloria en este jénero. Figueroa, F. de la Torre, Iglesias, Melendez Valdes, Jovellanos y otros, pueden citarse tambien como modelos.

---

(1) Palabra que procede de la griega *ἐκλόγη, coleccion de piezas escojidas*. Mas adelante se dió este nombre á los poemas cortos que tratan de la vida campestre.

(2) Esta voz trae su etimolojía de la griega *εἰδύλλιον, pequeña imájen ó pintura en el jénero dulce y gracioso.*

(3) Martinez de la Rosa.

Biblioteca Nacional de España

LIBRO SEGUNDO.

Composiciones oratorias.

CONSIDERACIONES JENERALES SOBRE LA ELOCUENCIA.

Definicion de la elocuencia: su verdadero objeto: diferencias entre la *conviccion* y la *persuasion*. En qué se distinguen la *Elocuencia*, la *Oratoria* y la *Retórica*. La elocuencia no es producto del arte: no se limita á la oratoria.

Entendemos por *elocuencia* "el arte de hablar de manera que se consiga el fin para que se habla," (1) ó como dice Capmany (2), "el don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen ajitado el nuestro."

De las definiciones dadas se deduce que la *conviccion* y especialmente la *persuasion*, constituyen el verdadero objeto de la elocuencia, y á cuya consecucion se deben dirijir los esfuerzos de todo buen orador.

Debemos distinguir desde luego las dos palabras *convencer* y *persuadir*, pues no significan lo mismo: la conviccion es relativa solamente al entendimiento; la persuasion á la voluntad y á la práctica. Convencer es vencer con razones las resistencias del entendimiento: persuadir es impulsar á que se obre segun nuestros deseos, apelando á la imajinacion y á la sensibilidad. Debe procurarse que vayan unidas, porque la persuasion no puede regularmente ser durable si no vá cimentada en la conviccion.

Tampoco debe confundirse el sentido de las palabras *Elocuencia*, *Oratoria* y *Retórica*, como sucede frecuentemente, sobre todo respecto á las dos primeras: la *Oratoria* es el arte que dá reglas propias para conseguir el fin que se propone la elocuencia; de manera que es la teoría de la elocuencia, así como la *Poética* lo es de la *poesía*. Respecto á la acepcion de la palabra *Retórica*, aplicada por algunos escritores á significar todo lo que comprendemos bajo el título de *Literatura preceptiva*, no cabe duda alguna si atendemos á su etimolojía, (3) por la cual vemos que literalmente no puede sig-

(1) Blair: *Retórica y bellas letras*.
(2) En su obra titulada *Filosofía de la elocuencia*.
(3) Procede del nombre griego ῥήτωρ, *orador*.

Biblioteca Nacional de España

nificar otra cosa que tratado especial sobre las composiciones oratorias.

Fijado el verdadero valor de la palabra *Retórica*, debemos distinguirla de la *Oratoria*, observando que esta solo se ocupa del mecanismo del discurso y de los diversos jéneros de elocuencia, mientras que la Retórica, comprendiendo en sí la Oratoria, examina además todas las condiciones jenerales de la elocucion.

La elocuencia no es producto del arte, sino de la naturaleza, que enseña á todo hombre á ser elocuente cuando se halla apasionado, ó en una situacion crítica, ó dominado por algun interés: el arte pues no hace otra cosa que seguir las huellas que ha trazado primero la naturaleza.

De lo dicho se deduce, que la elocuencia no se circunscribe á la oratoria ni á la prosa, pues lo mismo la encontramos en la narracion histórica que en la discusion científica, en las obras ascéticas que en la poesía lírica, épica y dramática: su verdadera forma, sin embargo, es el discurso oratorio, pues nunca puede competir en sus resultados la palabra muerta del libro con la palabra improvisada del orador.

Dadas estas ideas preliminares sobre la elocuencia, vamos á ocuparnos del orador, del discurso oratorio y de sus diversos jéneros. Dividirémos pues este libro en dos capítulos: en el primero tratarémos brevemente de las condiciones del orador y de todo aquello que se refiera á la composicion del discurso: en el segundo examinarémos los diversos jéneros de composiciones oratorias.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO I.

Del orador y de la composicion del discurso.

¿Cómo se define al orador? Sus condiciones: debe estudiar el carácter del auditorio.—Definicion del discurso: partes de que consta un discurso completo, y fundamento de esta division. Exórdio: sus condiciones y especies. Proposicion: sus clases: observaciones sobre cada una. Confirmacion: refutacion: de los argumentos: del patético. Conclusion: sus formas.

I.—Del orador.

Caton definió al orador *un hombre de bien instruido en el modo de decir*: (1) y Ciceron juzgaba que todo orador perfecto debe reunir á las condiciones del filósofo las del poeta y las de los grandes actores.

Las cualidades que constituyen y caracterizan á un verdadero orador son: razon sólida, espíritu jeneralizador, analítico y metódico, juicio rápido y seguro; injénio y la cautela del dialéctico, imajinacion rica y viva, un corazon tan lleno de los afectos mas suaves y penetrantes, como de las pasiones mas fogosas, y un natural comunicativo y simpático, con que atraiga y cautive los ánimos (2).

Debe tambien tener una memoria firme y pronta; prudencia, serenidad de espíritu, valor contenido y juicioso y el imperio de sí mismo.

Convendrá además que esté adornado de todas las buenas prendas morales, siendo honrado, benévolo, modesto y digno. Debe, por último, tener las condiciones propias para *instruir*, *agradar* y *conmover*, que es todo lo que se puede proponer un orador.

Para conseguir este resultado, es necesario que estudie el carácter del auditorio, su grado de intelijencia, sus preocupaciones, sus creencias, etc; influyendo notablemente en todo esto la edad, el sexo, el estado, la educacion, el clima, y otras causas menos importantes.

II.—Del discurso oratorio.

Damos el nombre de *discursos*, *oraciones* ó *arengas* á todos los razonamientos pronunciados de viva voz delante de un auditorio mas ó menos nu-

(1) Vir bonus dicendi peritus.
(2) Coll y Vehí.

Biblioteca Nacional de España

meroso, con el objeto de demostrar una verdad ó resolver una cuestion importante.

Sea la que quiera la naturaleza del discurso que se trata de componer, se deberá empezar por lo jeneral con algunos pensamientos que preparen el ánimo de los oyentes, aunque no es de absoluta necesidad: despues se propondrá el asunto de que se vá á tratar, dando todos los datos que sean necesarios para su intelijencia; de aquí se pasará á probar lo que se ha propuesto; y por último se concluirá con aquellos pensamientos que parezcan mas oportunos para dejar en el ánimo de los oyentes una impresion duradera de cuanto se les ha dicho. Este plan dictado por la misma naturaleza, divide, como se vé, un discurso en cuatro partes principales, llamadas *Exordio, Proposicion, Conformacion* y *Epílogo* ó *Peroracion.*

1.—Exordio.

El exordio, como se desprende de lo ya dicho, tiene por objeto preparar el ánimo de los oyentes, haciendo que escuchen al orador con atencion y benevolencia.

Debe ser sencillo, breve y natural, esto es, sacado del fondo mismo del asunto. Si existiese alguna prevencion desfavorable contra el orador ó la causa que sustenta, este es el lugar de desvanecerla, procediendo con sumo tino y maestría: á esto han llamado los retóricos exordio de *insinuacion.* Puede servir de modelo en esta clase el de la segunda oracion de Ciceron contra Rulo. Aunque por regla jeneral el exordio es sosegado y tranquilo, algunas veces el orador ajitado de una pasion estraordinaria, por efecto de circunstancias imprevistas, comienza á hablar lleno de calor y fuerza, como se observa en la oracion pronunciada por Ciceron en el Senado romano contra Catilina (1). Esta clase de exordio se conoce con el nombre de *impetuoso* ó *ex-abrupto.*

2.—Proposicion.

La proposicion es la enunciacion del asunto de que se vá á tratar.

Puede ser de tres clases: *simple, compuesta* é *ilustrada. Simple,* cuando no encierra mas que un solo punto: *compuesta* ó *division,* si abraza dos ó mas cuestiones: é *ilustrada* ó *narracion,* cuando para la cabal intelijencia del asunto se añaden algunas reflexiones, ó se refieren con estension aquellos hechos de que no están bien informados los oyentes.

Sobre la *simple* basta decir que se haga con brevedad, sencillez y precision. La *compuesta* debe omitirse siempre que no sea absolutamente necesaria; mas cuando se haya de usar, procúrese que sus partes sean distintas,

(1) Dicho discurso empieza de esta manera: "Quousque tandem abutere, Catilina, patientiâ nostrâ? quamdiu nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata jactabit audacia?" etc.

Biblioteca Nacional de España

y tales, que la una no incluya á la otra: ha de ser tambien completa, sin escluir ninguno de los puntos principales que debe abrazar el discurso. La oracion de Ciceron en defensa de la ley Manilia, ofrece el ejemplo de una division bien hecha. Respecto á la *ilustrada*, que si bien no es esencial en todos los discursos, ayuda al desenvolvimiento de la confirmacion, solo tenemos que decir que se omita toda circunstancia inútil que no conduzca á esclarecer el asunto propuesto. En la oracion de Ciceron en defensa de Milon, encontramos un modelo acabado de narracion.

3.—Confirmacion.

Se dá el nombre de *confirmacion* á la parte mas esencial del discurso en que se prueba la verdad de la proposicion: á veces es preciso desvirtuar ó destruir las razones contrarias, disipando las dificultades que pudieran suscitarse, y á esto se llama *refutacion*.

El medio principal y mas poderoso de convencer y persuadir, es probar con *argumentos* (1) sólidos, propios, claros, y acomodados al carácter del auditorio, la verdad de lo que se dice. Se atenderá, en lo posible, á darles novedad, pero de una manera tal, que no parezcan estudiados. Los argumentos personales, los ejemplos y los símiles dan fuerza á la causa que se defiende, haciendo mas perceptibles los pensamientos.

Respecto á su colocacion es muy conveniente que vayan en gradacion, principiando por los mas débiles y acabando por los mas enérjicos, pues los últimos son siempre los que quedan mas impresos en el ánimo.

En la confirmacion tiene además colocacion oportuna el arte de mover las *pasiones*. No todos los asuntos las admiten, ni están bien en todos casos: empeñarse en inflamar á los oyentes á todo trance, es hacerse ridículo; y aun siendo la ocasion oportuna, no conviene hacer de ello capítulo separado, como diciendo á los oyentes que se preparen á sentir (2). Los pasajes patéticos tampoco deben prolongarse demasiado, porque el hombre no es de naturaleza tal que pueda sufrir una sensacion fuerte y prolongada.

4.—Epílogo ó Peroracion.

Todo discurso se concluye por lo comun, ó recapitulando brevemente lo dicho, en cuyo caso se llama *epílogo*; ó bien moviendo los afectos, y entonces toma el nombre de *peroracion*: tambien se efectúa reuniendo las dos formas anteriores.

---

(1) Algunos retóricos se han ocupado detenidamente de los argumentos, que en nuestro sentir es materia que corresponde esclusivamente á la Lójica.

(2) Gil de Zárate.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO II.

Diversos jéneros de oratoria.

Jéneros principales de oratoria que conocemos. Discursos que se comprenden en la oratoria política. Breve reseña histórica de este jénero de elocuencia. Instruccion del orador político: defectos que debe evitar. Observacion sobre la composicion del discurso. Modelos.—De la oratoria forense: discursos que pertenecen á este jénero: su carácter. Instruccion del orador. Composicion del discurso. Modelos.—Oratoria sagrada: discursos que comprende: su carácter. Instruccion del orador. Condiciones del discurso. Modelos.—Oratoria académica: discursos que comprende este jénero: sus clases. Modelos.

Podemos distinguir cuatro jéneros distintos de oratoria: *política* ó *parlamentaria*, *forense*, *sagrada* y *académica*.

I.—Oratoria política.

Bajo este título se comprenden todos los discursos pronunciados en las asambleas legislativas, ó toda junta donde se discutan y decidan asuntos de gobierno, y tambien las alocuciones que se dirijen al pueblo y á la milicia.

Este jénero de elocuencia de tan frecuente uso en las repúblicas de Grecia y Roma, desapareció con su caida; no volviendo á presentarse hasta que constituidas las monarquías de la Edad media, se creó una especie de representacion nacional por la reunion primeramente de la nobleza y el clero, y mas adelante del elemento popular, que tanto predominio llegó á adquirir. Poco despues del renacimiento de las letras, en la época en que se verifica la gran obra de la unidad nacional, los reyes Católicos abatiendo el orgullo de la nobleza, y acrecentando por lo tanto su autoridad, dejan de convocar tan á menudo aquellas juntas populares: y ya en tiempo de Cárlos I derrotados los Comuneros en Villalar, se arraiga el sistema absoluto, desapareciendo casi por completo los últimos restos de aquella forma de gobierno, que hoy llamaríamos constitucional.

Así solo en Inglaterra y en las repúblicas aristocráticas de Venecia, Génova y Holanda, que tenian juntas deliberantes, es donde se conservó la elocuencia popular; hasta que la eccion de la República democrática de los Estados-Unidos, la revolucion francesa, y el establecimiento del gobierno republicano en la América española, y de la forma representativa en casi todos los estados europeos han resucitado este jénero de elocuencia.

El que aspire á ser orador político, debe estudiar profundamente la historia y las leyes de su pais, la Economía política, la Estadística, la hacien-

Biblioteca Nacional de España

da y administracion, la diplomácia, y en los paises católicos hasta el Derecho canónico y la Disciplina eclesiástica.

Debe evitar la escesiva facundia y verbosidad, procurando no recargar el discurso de imájenes, epítetos y otros adornos retóricos; pues la solidez, la instruccion y el juicio son las prendas principales que deben sobresalir en todo buen orador.

El orador parlamentario debe evitar tambien otro defecto capital, cual es la monotonía en el estilo: para remediar esto variará el tono, pasando sucesivamente de lo patético á lo humilde, de lo florido á lo sencillo, de lo sério á lo festivo.

Respecto á la distribucion del discurso solo hay que decir que la proposicion falta muy á menudo, pues jeneralmente ya se sabe el asunto de que se vá á tratar; y que la peroracion, si se hace, sea corta y brillante.

Se han distinguido como oradores políticos: entre los griegos, Pericles, Lysias, Esquines, Demóstenes en sus *Filípicas* y en el famoso discurso de la *Corona*, Isócrates y Démades: entre los latinos, Caton el Censor, los Gracos, Craso, Antonio, Hortensio; y Ciceron en sus oraciones en defensa de la ley Manilia, en sus discursos contra la ley agraria, en las *Catilinarias* y en las *Filípicas*.

En los tiempos modernos han sobresalido en Francia, Mirabeau, Barnave, Cazalés, Danton, Robespierre, Vergniaud, Decazes, Perier, Royer-Collard, Constant y Lamartine: en Inglaterra, O'Connell, Fox, Lord Chatam, Pitt y Sheridan: en los Estados-Unidos Franklin: y entre nosotros, Argüelles, Muñoz Torrero, Calatrava, Mendizabal, Martinez de la Rosa, Alcalá Galiano, y sobre todos el elocuente don Joaquin M. Lopez.

Como modelos de arengas militares pueden citarse las de Napoleon I.

II.—Oratoria forense.

La oratoria forense comprende todos los discursos que se pronuncian delante de los tribunales, con el objeto de que se absuelva ó se condene á una ó mas personas en una demanda civil ó criminal. Es el jénero mas templado, mas severo, y que presenta un carácter literario mas fijo, el que menos ensanche concede á la libertad artística, y por consiguiente, el mas prosáico (1).

Teniendo por objeto la aplicacion de una ley á un caso determinado, es natural que todo aquel que quiera sobresalir en esta clase de oratoria, estudie muy á fondo el derecho y la lejislacion de su pais.

Tocante al plan de los discursos forenses vamos á hacer las siguientes observaciones: 1.ª en el exordio de este jénero de oraciones es mas necesa-

(1) Coll y Vehí.

Biblioteca Nacional de España

rio que en otro alguno, que el orador se concilie la benevolencia de los oyentes, que son los jueces; procurando, si están prevenidos contra la causa que defiende, destruir sus preocupaciones: 2.ª la proposicion debe hacerse con mucha distincion é individualidad, fijando con precision y exactitud el verdadero punto de la cuestion, y tirando por decirlo así, la línea de separacion entre nosotros y los contrarios, con el objeto de que los jueces vean con toda claridad lo que se disputa: 3.ª respecto á la confirmacion es necesario observar, que sea claro y conciso en la argumentacion, metódico en la distribucion de las pruebas, desapasionado en el ataque y la defensa, templado en el tono y sencillo en el lenguaje: 4.ª el epílogo tiene mucha gracia y enerjía cuando el orador resume no solo sus argumentos sino tambien los del contrario, comparándolos entre sí, para hacer ver la fuerza de los primeros y la debilidad de los segundos. Jeneralmente concluyen tambien los discursos judiciales con la mocion de afectos, sobre todo si la causa es criminal.

Citarémos como modelos de oradores forenses, en Grecia á Demóstenes, Antifon, Lisias é Iseo: en Roma á Ciceron en sus defensas de Roscio, de Archias y de Milon, y en las *Verrinas*; Craso, M. Antonio y Hortensio.

Entre los franceses á Le Maitre, Patru, Terrasson, Le Normand, Cochin, D'Aguesseau, Dupin y Berryer.

En España la oratoria forense data desde el siglo XII, en que se habla ya de los *voceros* en el Fuero de Molina y en el Fuero viejo de Castilla, mas no tiene un carácter verdaderamente oficial, hasta que Alonso el Sabio la consignó en las Siete Partidas. Como modelo de este jénero de elocuencia podemos citar las acusaciones fiscales de Melendez Valdes (1).

III.—Oratoria sagrada.

Comprende todos los discursos pronunciados sobre asuntos de relijion delante de cierto número de oyentes. Es el jénero de oratoria mas poético, y se dirije principalmente al sentimiento, impresionando enérjicamente la fantasía: no argumenta, sino enuncia de una manera sencilla las verdades de la relijion, fortaleciendo las creencias y comunicando fuerza y vigor al sentimiento relijioso, por medio de la suavidad de afectos.

El que aspire á brillar como orador sagrado, debe hacer un estudio profundo de la Sagrada Escritura, de la Teolojía, de la historia y disciplina de la Iglesia, y estar versado en la lectura de los escritores ascéticos.

En esta clase de discursos, mas que en otra alguna, se exije la claridad y sencillez, por no ser de mucha instruccion la jeneralidad de los oyentes, y la gravedad, pues así lo pide la dignidad del asunto y del lugar. Por lo demás se sujeta á las condiciones jenerales de la oratoria.

(1) Pueden verse tambien los *Discursos forenses españoles*, coleccionados y publicados por el Sr. Perez Anaya.

Biblioteca Nacional de España

Modelos. El siglo IV de la era cristiana, puede propiamente calificarse de siglo de oro de la elocuencia sagrada: Atanasio, Gregorio Nacianceno, S. Basilio y S. Juan Crisóstomo, en la Iglesia griega; y S. Ambrosio, S. Jerónimo y S. Agustin, en la latina, son verdaderos dechados de oratoria sagrada.

En Francia sobresalieron, entre otros, Bourdaloue, Bossuet, Flechier, Fenelon, Masillon, Neuville, y últimamente Lacordaire.

En Inglaterra Tillotson, Clarke y Blair. En Italia Señeri, Venini y Trento. El P. Avila y Fr. Luis de Granada en España, y Antonio Viera en Portugal, son tal vez los únicos que podemos presentar al lado de tan esclarecidos injénios.

IV.—Oratoria académica.

Corresponden á este jénero los discursos que, sobre materias científicas, artísticas y literarias, se pronuncian en las academias, ateneos, establecimientos de enseñanza, etc.

Entre sus distintas clases los mas principales son: los de *recepcion*, ó aquellos que se pronuncian con motivo de la entrada de un individuo en una academia: los *inaugurales*, en la apertura de un establecimiento ó sociedad literaria: y los *elojios, panejíricos profanos* y *discursos universitarios*. Los no comprendidos en estas clases, pueden recibir la denominacion comun de *doctrinales*.

Respecto á su composicion solo hay que decir, que se sujetan á las reglas jenerales de la oratoria.

Entre los franceses han sobresalido en este jénero Corneille, Fontenelle, D'Alembert y otros. Los españoles tenemos á Jovellanos, Reinoso, Lista; y últimamente á Pastor Diaz, Pacheco y Alcalá Galiano (1).

(1) En la coleccion de los discursos y memorias de la Academia de la Historia, de la de Ciencias morales y políticas, y de la titulada Academia Española ó de la Lengua, se encuentran abundantes modelos.

Biblioteca Nacional de España

LIBRO TERCERO

Composiciones doctrinales.

Se comprenden bajo este título todas las obras no poéticas destinadas á la lectura, y que tienen por objeto la enseñanza ó la aplicacion de la verdad.

Pueden ser de dos clases: *históricas* y *didácticas*; las cuales vamos á tratar en capítulos separados.

CAPITULO I.

Obras históricas.

Qué entendemos por obras históricas: sus especies.—De la historia propiamente dicha: su definicion: su division. Métodos de escribirla. Cualidades del historiador. Del plan. De los retratos históricos y de las arengas. Estilo de este género de composicion. Modelos.—Anales, memorias y biografías. Cítense las composiciones mas notables de esta clase.

Entendemos por obras *históricas* aquellas que narran hechos ó hacen reflexiones sobre los mismos. Sus especies principales son: la *historia*, propiamente dicha; y los *anales*, *memorias* y *biografías*.

I.—De la historia.

Entendemos por *historia* (1) la esposicion verdadera y ordenada de los hechos que ha realizado la humanidad en el tiempo y en el espacio, para el cumplimiento de su destino.

Puede dividirse en *universal*, si abraza toda la humanidad; *jeneral*, si comprende solo los hechos ocurridos en una época, ó los de una nacion; y *particular*, si se limita á un solo acontecimiento, ó período memorable.

Los métodos principales de escribir la historia son dos: el *narrativo* ó *descriptivo* y el *filosófico*. El primero tiene solo por objeto referir los hechos, con mas ó menos bellezas poéticas, absteniéndose de hacer observaciones, ó siendo estas muy escasas y rápidas. El segundo hace abstraccion de

(1) Esta palabra trae su etimolojía del verbo griego ἱστορέω, *referir*, *inquirir* ó *examinar*.

Biblioteca Nacional de España

los hechos secundarios, para fijarse en las ideas jenerales, en las instituciones, y en todo lo que se llama civilizacion de un país.

Respecto á las reglas para la composicion de la historia, unas son relativas á las cualidades que se exijen en el que haya de escribirla, y otras á la composicion en sí misma.

1.—Cualidades del historiador.

Las principales cualidades que ha de reunir todo historiador son: *instruccion, fidelidad, discernimiento* y *moralidad.*

Deberá estar instruido en la Geografía, en la Cronolojía, y en las demás ciencias y artes auxiliares de la Historia, como son la Arqueolojía, que se ocupa de los objetos antiguos; la Epigrafía, de las inscripciones; la Numismática, de las monedas, etc. Siendo hoy el método filosófico el que está mas en boga, no considerándose por lo tanto como una verdadera historia la que solo narra hechos, de aquí es que el que aspire á llevar el título de historiador, debe conocer á fondo el estado político del pueblo ó pueblos de que trata, su lejislacion, hacienda, estadística, fuerzas militares, usos y costumbres, y el carácter y jénio de sus habitantes; procurando estudiar tambien prácticamente el corazon humano.

Ha de presentar los hechos tales como pasaron, sin tomarse la libertad de desfigurarlos, y á esto se llama *fidelidad.* Para conseguir dicha cualidad deberá ser veraz, exacto, imparcial é incorruptible.

Debe contar aquellos sucesos solamente de cuya noticia puede resultar alguna utilidad, elijiéndolos entre todos los que abrace el período de tiempo cuya historia se propone escribir, á lo que llamamos *discernimiento.*

Debe tambien ser *moral,* huyendo del cinismo, y no insistiendo en reflexiones sobre aquellos hechos que desde luego indican una intencion depravada.

2.—De la composicion de la historia considerada en sí misma.

Una de las cosas á que mas debemos atender en la historia es al *plan.* Si el método es condicion importante en toda obra literaria, lo es mucho mas en la historia, en que por la variedad de acontecimientos simultáneos ó sucesivos, y ocurridos en uno ó en distintos lugares, se encuentra el historiador envuelto en una complicacion, de que solo puede sacarle un plan bien ordenado. Todo lo que pueda cortar pues el hilo de la narracion, como las disertaciones morales ó políticas, ó las que versan sobre puntos dudosos, deberán relegarse á capítulos especiales ó á los apéndices.

Dirémos tambien algo acerca de los *retratos* y de las *arengas.*

Cuando se retrata algun personaje, conviene huir de antítesis, de distin-

Biblioteca Nacional de España

ciones sutiles, de contrastes chocantes, lo cual hace la pintura amanerada, descubriendo claramente su falta de exactitud, y consiguiendo á lo mas ilusionarnos con espresiones relumbrantes. Por lo tanto, el historiador no debe empeñarse en hacer retratos formales y estensos de los personajes de que se ocupa, pues si bien constituyen un adorno, como su ejecucion es difícil, bastará que dé algunas pinceladas vigorosas para que se vean sus caractéres dominantes.

Respecto á las arengas que se ponen en boca de los personajes históricos, se debe procurar que sean ciertas, ó estractadas de los discursos que realmente pronunciaron; no falsas declamaciones que el historiador inventa á su placer, y en las que se vé mas á él, que á su héroe.

El estilo que debe emplearse en la historia, se procurará que sea elegante, sin falsos relumbrones ni vana hojarasca: todas las gracias de la elocucion, todas las formas oratorias y un lenguaje figurado hasta cierto punto, tienen cabida en dicho jénero de composicion. Como contrario á la dignidad, condicion esencial en semejante obra, se desechará todo aquello que tenga algo de chistoso, burlesco ó satírico.

Modelos. En Grecia se distinguieron como historiadores Herodoto, Tucydides, Jenofonte y Polibio. En Roma, Julio César, Salustio, Tito Livio y Tácito. Puede tambien considerarse como un buen historiador al judío Flavio Josefo.

Entre los franceses pueden citarse á Bossuet, Vertot, Rollin, Montesquieu, Voltaire, Anquetil, Michaud, el Conde de Segur, Chateaubriand, Villemain, y últimamente á Lamartine. Entre los ingleses, á Robertson, Gibbon, Hume y Prescott.

El ginebrino Mallet y los alemanes Muller y Weber, son tambien escelentes historiadores. Entre los italianos han sobresalido Guicciardini, Bentivoglio, Dávila y Muratori.

Los españoles podemos presentar, entre otros, á Alfonso el Sabio en su *Crónica jeneral de España*, Ocampo, Morales, Garibay, Mariana, Mendoza, Moncada, Melo, Solís, B. de Arjensola, Coloma y Masdeu. En nuestro siglo se han distinguido el Conde de Toreno, Lafuente y Cabanilles.

II.—Anales, memorias y biografías.

Entendemos por *anales* ó *crónicas*, la relacion de sucesos memorables ocurridos en cierto espacio de tiempo, dispuesta por órden cronolójico y año por año.

Se dá el nombre de *memorias* á una composicion en que el autor se propone dar cuenta, no de todos los hechos verificados en el período que abrazan las memorias, sino de aquellos solamente en que él mismo ha intervenido, ó que solo él ha estado en situacion de conocer circunstanciadamente,

Biblioteca Nacional de España

Biografía es la narracion de la vida, especialmente doméstica y privada, de los hombres célebres, con sus vicios y virtudes.

Estas especies subalternas de la historia, admiten, como podemos deducir de su definicion, pormenores, incidentes y circunstancias que aquella desecha, pero que no por esto dejan de prestarle un grande auxilio para su composicion.

Como modelos de anales podemos citar, los *de Italia* de Muratori, y los *de Aragon* de Zurita y Abarca. De memorias, las del Cardenal de Retz, las del Duque de Sully, las de *Ultratumba* por Chateaubriand; y entre nosotros, las de Jovellanos, Godoy y don J. M. Lopez. De biografías pueden presentarse como las mejores, entre los griegos, las de Plutarco; entre los latinos las de Cornelio Nepote, la *de Alejandro Magnó* de Q. Curcio Rufo, y *las de los doce Césares* de Suetonio. Entre los franceses es digna de citarse la obra titulada *Vidas de los hombres ilustres de Francia* por Castre d'Auvigny y Perrault, y *la de Mahoma* por Savary. Entre nosotros pueden considerarse como modelos, las biografías de los *Claros varones de Castilla* por Fernando del Pulgar, y las *Vidas de españoles célebres* por don Manuel Quintana. El *Diccionario biográfico* de don Javier de Burgos, presenta tambien buenas composiciones de esta clase.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO II.

Obras didácticas.

¿A qué clase de composiciones damos el nombre de didácticas? su division.—Tratados elementales: su definicion. Sus condiciones.—Tratados majistrales: su definicion. Cualidades que deben reunir.—Disertaciones: su estilo.—¿Qué otras composiciones pueden referirse á las ya indicadas?—Formas de las obras didácticas: observaciones sobre cada una.—Modelos.

Se dá el nombre de *didácticas* á aquellas composiciones en que el autor se propone instruir á sus lectores sobre objetos de ciencias ó artes.

Se dividen en *elementales, majistrales* y *disertaciones* ó *tratados especiales.*

I.—Tratados elementales.

Entendemos por tratados *elementales* las composiciones destinadas á la enseñanza de una ciencia ó arte, y que van dirijidas á los que todavía no están iniciados en ella.

Una obra de esta clase debe contener, por lo tanto, lo mas sustancial, la clave, digámoslo así, de la ciencia ó arte que se propone enseñar, esplicando los términos técnicos, que deben emplearse con parsimonia, y poniendo á los lectores en disposicion de comprender las obras mas elevadas y profundas que versen sobre la misma materia.

Un método riguroso es una de las cualidades esenciales en estas composiciones, pasando siempre de lo fácil á lo difícil, de lo conocido á lo desconocido, suministrando los nuevos conocimientos por medio de imperceptibles transiciones, y guardando entre sí las ideas cierta gradacion con el fin de auxiliar la memoria. El lenguaje debe ser claro, preciso y exacto, y el estilo conciso y sencillo.

Por último, el escritor didáctico ha de materializar las ideas, cuando sea conveniente, haciendo sensible la verdad por medio de ejemplos, símiles y comparaciones.

El *Manual de Literatura* de don A. Gil de Zárate, puede citarse como un verdadero modelo de esta clase de composiciones.

II.—Tratados majistrales.

Llámanse tratados *majistrales* aquellas composiciones que contienen un cuerpo completo de doctrina, y que están dirijidas á la instruccion de personas iniciadas ya en los principios de la ciencia ó arte sobre que versan.

En esta clase de obras, el autor no debe descender á los últimos pormenores, ni recargarlos con aquellas ideas intermedias que los lectores á quienes se destinan podrán suplir fácilmente. El estilo de estas composiciones admite algun mayor adorno, y un tono mas elevado en medio de su misma sencillez.

Platon y Aristóteles, Ciceron, Séneca, Plinio y Quintiliano, entre los

Biblioteca Nacional de España

antiguos; y en tiempos posteriores Montesquieu, Buffon y Blair, Saavedra Fajardo y Guevara, se pueden presentar como modelos.

III.—Disertaciones ó tratados especiales.

Entendemos por *disertaciones* los tratados ó composiciones sueltas sobre algun punto de ciencias ó artes, bien sean dirijidas al público en jeneral, ó á una corporacion científica ó literaria en particular, como las memorias académicas y los artículos literarios.

El estilo de estas obras deberá ser limpio y elegante, desechando todo adorno frívolo ó pueril. Pueden citarse como modelos á Sempére y Guarinos, Moratin, Jovellanos y otros.

A las tres clases de composiciones que hemos examinado, pueden referirse tambien las obras políticas, ascéticas y morales, las revistas científicas y literarias, y los artículos periodísticos.

FORMAS DE LAS OBRAS DIDÁCTICAS.

Los escritos didácticos pueden presentarse bajo tres formas distintas; *espositiva*, *dialogada* y *epistolár*.

La *espositiva* es la enunciacion seguida hecha por el autor mismo. La *dialogada* es aquella en que el autor espone sus doctrinas poniéndolas en boca de personajes que introduce. Y la *epistolar* es á la que se dá comunmente el nombre de *cartas*.

Respecto á la forma espositiva, solo dirémos, que á nuestro juicio es la mas conveniente, por ser la mas directa y natural.

La dialogada, si bien dá á la materia un interés animado y dramático, es necesario tener mucho tino para que no dejenere en monótona y lánguida. Han sobresalido en esta forma Platon y Luciano entre los griegos; Ciceron entre los latinos; Fenelon y Fontenelle entre los franceses; y entre nosotros Perez de Oliva y Suarez de Figueroa.

La forma epistolar, por medio de la cual se comunican dos personas ausentes, sirve para tratar puntos de historia, de artes, de política, de moral, &c. Su estilo ha de ser natural y sencillo en el mas alto grado posible; sin escluir por esto los pensamientos injeniosos y profundos: el lenguaje y el tono han de ser familiares en aquel grado que corresponda á la intimidad que las personas tengan entre sí.

Como modelos de esta forma, citarémos entre los latinos á Ciceron y Plinio el jóven; entre los franceses á Balzac, (1) Voiture, Mmes. de Maintenon y de Sevigné; y entre nosotros á Gomez de Cibdareal, Fernando del Pulgar, Jimenez de Cisneros, Sta. Teresa de Jesus, Antonio Perez, Quevedo, Cadalso, Jovellanos y últimamente á Balmes.

FIN.

---

(1) Juan Guez, Señor de Balzac, escribió sus cartas en 1665; no se le debe pues confundir con Honorato de Balzac del presente siglo.

Biblioteca Nacional de España

APÉNDICE.

POESÍAS ESCOJIDAS.

ODA HEROICA.

LA VICTORIA DE LEPANTO.

Cantemos al Señor, que en la llanura
Venció del ancho mar al trace fiero:
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
Salud y gloria nuestra:
Tú rompiste las fuerzas y la dura
Frente de Faraon, feroz guerrero:
Sus escojidos príncipes cubrieron
Los abismos del mar, y descendieron,
Cual piedra en el profundo: y tu ira luego
Los tragó, como arista seca el fuego.
El soberbio tirano confiado
En el grande aparato de las naves,
Que de los nuestros la cerviz cautiva
Y las manos aviva
Al ministerio injusto de su estado,
Derribó con los brazos suyos graves
Los cedros mas escelsos de la cima,
Y el árbol que mas yerto se sublima,
Bebiendo ajenas aguas, y atrevido
Pisando el bando nuestro y defendido.
Temblaron los pequeños, confundido
Del impío furor suyo: alzó la frente
Contra tí, Señor Dios, y con semblante
Y con pecho arrogante
Y los armados brazos estendidos
Movió el airado cuello aquel potente:
Cercó su corazon de ardiente saña
Contra las dos Hesperias, que el mar baña
Porque en tí confiados le resisten
Y de armas de tu fé y amor se visten.
Dijo aquel insolente y desdeñoso:
"¿No conocen mis iras estas tierras
Y de mis padres los ilustres hechos?
¿O valieron sus pechos
Contra ellos con el húngaro medroso,
Y de Dalmacia y Rodas en las guerras?
¿Quién las pudo librar? ¿quién de sus manos
Pudo salvar los de Austria y los jermanos?
¿Podrá su Dios, podrá por suerte aora
Guardallas de mi diestra vencedora?
Su Roma, temerosa y humillada,
Los cánticos en lágrimas convierte:
Ella y sus hijos tristes mi ira esperan
Cuando vencidos mueran.
Francia está con discordia quebrantada,
Y en España amenaza horrible muerte
Quien honra de la luna las banderas,
Y aquellas en la guerra jentes fieras
Ocupadas están en su defensa:
Y aunque no, ¿quién hacerme puede ofensa?
Los poderosos pueblos, me obedecen,
Y el cuello con su daño al yugo inclinan,
Y me dan por salvarse yá la mano,
Y su valor es vano;
Que sus luces cayendo se oscurecen.
Sus fuertes á la muerte yá caminan:
Sus vírjenes están en cautiverio:
Su gloria ha vuelto al cetro de mi imperio:
Del Nilo á Eufrates fértil y Istro frio
Cuando el sol alto mira todo es mio."
Tú, Señor, que no sufres que tu gloria
Usurpe quien su fuerza osado estima,
Prevaleciendo en vanidad y en ira,
Este soberbio mira,
Que tus aras afea en su victoria:
No dejes que los tuyos así oprima:
Y en su cuerpo cruel las fieras cebe,
Y en su esparcida sangre el odio pruebe:
Que hecho ya su oprobio, dice: "¿dónde
El Dios de estos está? ¿de quién se esconde?"
Por la debida gloria de tu nombre,
Por la justa venganza de tu jente,
Por aquel de los míseros jemido
Vuelve el brazo tendido
Contra este, que aborrece ya ser hombre,
Y las honras, que célas tú, consiente;
Y tres y cuatro veces el castigo
Esfuerza con rigor á tu enemigo,

Biblioteca Nacional de España

Y la injuria á tu nombre cometida
Sea el hierro contrario de su vida.
Levantó la cabeza el poderoso,
Que tanto odio te tiene: en nuestro estrago
Juntó el consejo, y contra nos pensaron
Los que en él se hallaron.
"Venid, dijeron, y en el mar ondoso
Hagamos de su sangre un grande lago:
Desagamos á estos de la jente,
Y el nombre de su Cristo juntamente;
Y dividiendo de ellos los despojos,
Hártense en muerte suya nuestros ojos."
Vinieron de Asia y portentosa Ejito
Los árabes y leves africanos,
Y los que Grecia junta mal con ellos,
Con los erguidos cuellos,
Con gran poder y número infinito:
Y prometer osaron con sus manos
Encender nuestros fines y dar muerte
A nuestra juventud con hierro fuerte,
Nuestros niños prender y las doncellas,
Y la gloria manchar y la luz de ellas:
Ocuparon del piélago los senos,
Puesta en silencio y en temor la tierra,
Y cesaron los nuestros valerosos,
Y callaron dudosos:
Hasta que al fiero ardor de sarracenos,
El Señor elijiendo nueva guerra,
Se opuso el jóven de Austria jeneroso
Con el claro español y belicoso:
Que Dios no sufre ya en Babel cautiva
Que su Sion querida siempre viva.
Cual leon á la presa apercibido,
Sin recelo los impíos esperaban
A los que tú, Señor, eras escudo:
Que el corazon desnudo
De pavor, y de fe y amor vestido,
Con celestial aliento confiaban.
Sus manos á la guerra compusiste,
Y sus brazos fortísimos pusiste
Como el arco acerado, y con la espada
Vibraste en su favor la diestra armada.
Turbáronse los grandes: los robustos
Rindiéronse temblando y desmayaron,
Y tú entregaste, Dios, como la rueda,
Como la arista queda
Al ímpetu del viento, á estos injustos,
Que mil huyendo de uno se pasmaron.
Cual fuego abrasa selvas, cuya llama
En las espesas cumbres se derrama,
Tal en tu ira y tempestad seguiste,
Y su faz de ignominia convertiste.
Quebrantaste al cruel dragon, cortando
Las alas de su cuerpo temerosas
Y sus brazos terribles no vencidos:
Que con hondos jemidos
Se retira á su cueva, dó silbando
Tiembla con sus culebras venenosas,
Lleno de miedo torpe sus entrañas
De tu leon temiendo las hazañas;
Que saliendo de España dió un rujido,
Que lo dejó asombrado y aturdido:
Hoy se vieron los ojos humillados
Del sublime varon y su grandeza,
Y tú solo, Señor, fuiste exaltado;
Que tu dia es llegado,
Señor de los ejércitos armados,
Sobre la alta cerviz y su dureza,
Sobre derechos cedros y estendidos,
Sobre empinados montes y crecidos,
Sobre torres y muros y las naves
De Tiro, que á los tuyos fueron graves.
Babilonia y Ejito amedrentada
Temerá el fuego y la hasta violenta,
Y el humo subirá á la luz del cielo:
Y faltos de consuelo
Con rostro oscuro y soledad turbada
Tus enemigos llorarán su afrenta.
Mas tú, Grecia, conforme á la esperanza
Ejicia, que á ella pareces, no temiendo
A Dios, y á tu remedio no atendiendo:
Porque ingrata tus hijas adornaste
En adulterio infame á una impía jente,
Que deseaba profanar tus frutos,
Y con ojos enjutos
Sus odiosos pasos imitaste,
Su aborrecida vida y mal presente,
Dios vengará sus iras en tu muerte;
Que llega á tu cerviz con diestra suerte
La aguda espada suya: ¿quién, euitada,
Reprimirá su mano desatada?
Mas tú, fuerza del mar, tú, escelsa Tiro,
Que en tus naves estabas gloriosa,
Y el término espantabas de la tierra,
Y si hacias guerra,
De temor la cubrias con suspiro;
¿Cómo acabaste, fiera y orgullosa?
¿Quién pensó á tu cabeza daño tanto?
Dios, para convertir tu gloria en llanto
Y derribar tus ínclitos y fuertes,
Te hizo perecer con tantas muertes.
Llorad, naves del mar, que es destruida
Vuestra vana soberbia y pensamiento:
¿Quién ya tendrá de tí lástima alguna,
Tú, que sigues la luna,
Asia adúltera, en vicios sumerjida?
¿Quién mostrará un liviano sentimiento?
¿Quién rogará por tí? que á Dios enciende
Tu ira y la arrogancia, que te ofende:
Y tus viejos delitos y mudanza
Han vuelto contra tí á pedir venganza.
Los que vieron tus brazos quebrantados
Y de tus pinos ir el mar desnudo,
Que sus ondas turbaron y llanura,
Viendo tu muerte oscura,
Dirán, de tus estragos espantados,
"¿Quién contra la espantosa tanto pudo?
El Señor, que mostró su fuerte mano.
Por la fé de su príncipe cristiano
Y por el nombre santo de su gloria
A su España concede esta victoria.
Bendita, Señor, sea tu grandeza,
Que despues de los daños padecidos,
Despues de nuestras culpas y castigo,

Biblioteca Nacional de España

Rompiste al enemigo
De la antigua soberbia la dureza.
Adórente, Señor, tus escojidos:
Confiese cuanto cerca el ancho cielo
Tu nombre, ó nuestro Dios, nuestro consuelo:
Y la cerviz rebelde condenada
Perezca en bravas llamas abrasada.

(*Fernando de Herrera.*)

ODA MORAL.

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido,
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!
Que no le enturbia el pecho
De los soberbios grandes el estado,
Ni del dorado techo
Se admira fabricado
Del sabio moro, en jaspe sustentado.
No cura si la fama
Canta con voz su nombre pregonera;
Ni cura si encarama
La lengua lisonjera
Lo que condena la verdad sincera.
¿Qué presta á mi contento
Si soy del vano dedo señalado,
Si en busca de este viento
Ando desalentado
Con ansias vivas, con mortal cuidado?
¡O monte! ¡O fuente! ¡O rio!
¡O secreto seguro deleitoso!
Roto casi el navío,
A vuestro almo reposo
Huyo de aqueste mar tempestuoso.
Un no rompido sueño,
Un dia puro, alegre, libre quiero;
No quiero ver el ceño
Vanamente severo
De á quien la sangre ensalza ó el dinero.
Despiértenme las aves
Con su cantar sabroso no aprendido,
No los cuidados graves
De que es siempre seguido
El que el ajeno arbitrio está atenido.
Vivir quiero conmigo,
Gozar quiero del bien que debo al cielo,
A solas sin testigo,
Libre de amor, de zelo,
De odio, de esperanza, de recelo.
Del monte en la ladera
Por mi mano plantado tengo un huerto,
Que con la primavera
De bella flor cubierto
Ya muestra en la esperanza el fruto cierto.
Y como codiciosa
Por ver acrecentar su hermosura,
Desde la cumbre airosa
Una fontana pura
Hasta llegar corriendo se apresura;
Y luego sosegada
El paso entre los árboles torciendo
El suelo de pasada
De verdura vistiendo
Y con diversas flores va esparciendo.
El aire el huerto orea,
Y ofrece mil olores al sentido;
Los árboles menea
Con un manso ruido
Que del oro y del cetro pone olvido.
Ténganse su tesoro
Los que de un falso leño se confian;
No es mio ver el lloro
De los que desconfian
Cuando el cierzo y el ábrego porfian.
La combatida antena
Cruje, y en ciega noche el claro dia
Se torna, al cielo suena
Confusa vocería,
Y la mar enriquecen á porfia.
A mí una pobrecilla
Mesa, de amable paz bien abastada,
Me basta; y la vajilla
De fino oro labrada
Sea de quien la mar no teme airada.
Y mientras miserable—
mente se están los otros abrasando
Con sed insaciable
Del peligroso mando,
Tendido yo á la sombra esté cantando:
A la sombra tendido,
De hiedra y láuro eterno coronado,
Puesto el atento oido
Al son dulce acordado
Del plectro sabiamente manejado.

(*Fr. Luis de Leon.*)

ANACREONTICA.

EL AMOR MARIPOSA.

Viendo el Amor un dia
Que mil lindas zagalas
Huian dél medrosas
Por mirarle con armas,
Dicen que de picado
Les juró la venganza,
Y una burla lés hizo,
Como suya estremada.
Tornóse en mariposa,
Los bracitos en alas
Y los pies ternezuelos
En patitas doradas.
¡Oh, qué suelto que vaga,
Y ante el sol hace alarde
De su púrpura y nácar!
Ya él en valle se pierde;
Ya en una flor se pára;
Ya otra besa festivo,
Y otra ronda y halaga.
Las zagalas al verle,

Biblioteca Nacional de España

Por sus vuelos y gracia
Mariposa le juzgan,
Y en seguirle no tardan.
Una á cojerle llega,
Y él la burla y se escapa;
Otra en pos va corriendo,
Y otra simple le llama.
Ya que juntas las mira,
En un punto mudada
La forma, Amor se muestra
Y á todas las abrasa.
Mas las alas lijeras
En los hombros por gala
Se guardó el fementido,
Y así á todos alcanza:
Tambien de mariposa
Le quedó la inconstancia;
Llega, hiere, y de un pecho
A herir otro se pasa.

(*Melendez Valdes.*)

ELEJIA.

dirijida al Duque de Frias, con motivo del fallecimiento de su esposa.

Desde las tristes márjenes del Sena,
Cubierto el cielo de apiñadas nubes,
De nieve el suelo, y de tristeza el alma,
Salud te envía tu infeliz amigo,
A tí mas infeliz!... y ni le arredra
El temor de tocar la cruda llaga,
Que aun brota sangre, y de mirar tus ojos
Bañarse en nuevas lágrimas.. ¿Yo mil veces
He bendecido á Dios que nos dió el llanto
Para aliviar el corazon, cual vemos
Calmar la lluvia al mar tempestuoso.
Llora pues, llora: otros amigos fieles,
De mas saber y de mayor ventura,
De la estóica virtud en tus oidos
Harán sonar la voz; yo que en el mundo
Del cáliz de amargura una vez y otra
Apuré hasta las heces, no hallé nunca
Mas alivio al dolor que el dolor mismo;
Hasta que ya cansada, sin aliento,
Luchando el alma y reluchando en vano,
Bajo el inmenso peso se rendia...
¿Lo creerás, caro amigo?... Llega un tiempo
En que gastados del dolor los filos,
Ese afan, esa angustia, esa congoja,
Truécanse al fin en plácida tristeza:
Y en ella absorta, embebecida el alma,
Repliégase en sí misma silenciosa,
Y ni la dicha ni el placer envidia.
Tú dudas que así sea: y yo otras veces
Lo dudé como tú; juzgaba eterna
Mi profunda afliccion, y grave insulto
Anunciarme que un tiempo fin tendria...
Y le tuvo: de Dios á los mortales
Es esta otra merced; que así tan solo,
Entre tantas desdichas y miserias,
Sufrir pudieran la cansada vida.
Espera pues: dá crédito á mis voces,
Y fíate de mí... ¿Quién en el mundo
Compró tan caro el triste privilejio
De hablar de la desdicha?... En tantos años,
¿Viste un dia siquiera, un solo dia,
En que no me mirases vil juguete
De un destino fatal, cual débil rama
Que el huracan arranca, y por los aires
La remonta un instante, y contra el suelo
La arroja luego y la revuelca impío?...
Lo sé: contra los golpes de la suerte,
Cuando solo en nosotros los descarga,
El firme corazon opone escudo;
Mas no acontece así... ¿Y acaso piensas
Que no he perdido nunca á quien amaba
Mas que á mi propia vida?... Si un momento
Te dá tregua el dolor, vuelve los ojos
A un huérfano infeliz, enfermo, triste,
Solo en el mundo, sin tener ya apenas
A quien llorar... que á todos en la tumba
Unos tras otros los hundió la muerte.
En la misma estacion (¿ves? tu desgracia
Ha vuelto á abrir mi dolorosa herida)
Perdí una madre tierna, idolatrada,
Mi dicha y mi consuelo; tras sus huellas
Mi triste padre descendió á la tumba;
Y abrazados bajaron, de consuno
Pronunciando mi nombre, que á lo lejos
Sonó en mi corazon, no en mis oidos...
Corrí, volé, llegué; mas ya fué en vano:
La fatal losa á entrambos cobijaba;
Y para colmo de pesar y angustia,
Aun encontré la tierra removida!
Tú has hallado, si es dable, mas consuelos
En tu grave afliccion... Aunque rebelde
Se vuelva contra mí tu pena misma,
Por fuerza has de escuchar mi voz severa,
Que no aduló jamás á la fortuna,
Ni ahora adula al dolor.—Tú en tu desgracia
Hallaste mil consuelos, que la suerte
Cruelmente me negó: viste á tu esposa
Y la cuidaste en su dolencia estrema;
Tú recibiste su postrer suspiro;
Tú estrechaste su mano; tú la viste
Tender á tí los brazos, y cual prenda
En los tuyos dejar su amada hija...
Pero yo propio, sin querer, ahondo
El puñal en tu pecho, renovando
Ante tu vista la funesta imájen
De la noche fatal, en que aun luchaba
La vida con la muerte.... Ya sus penas
Para siempre acabaron: ella misma,
Vueltos al cielo los piadosos ojos,
Se lo rogó en su angustia; y la esperanza
Brilló al morir en su serena frente.
¡Oh, si nos fuera dado del sepulcro
Penetrar los arcanos! ¡Cuántas veces
Nuestro acerbo dolor se templaria!
En este mismo instante, en que lamentas
De tu mísera esposa el fatal hado,
¿Quién te ha dicho, infeliz, que mas dichosa

Biblioteca Nacional de España

No esté gozando de eternal ventura?
¡Callas, y sobre el pecho la cabeza
Dejas caer!... No calles, no, responde:
Sondea, si te atreves, el abismo
Que de tu amada esposa te separa;
Cruza la eternidad; y luego díme
En donde está, si és mísera ó dichosa,
Si pide luto ó parabien.
No ha mucho
(A tí contarlo puedo; alegres otros
Riyeran de mi triste desvarío)
Hallándome en la orilla encantadora
Del mar Tirreno, la ciudad dejaba,
Madre de los placeres; y á Pompeya
La débil planta absorto dirijia...
Fuentes, jardines, quintas y palacios
A mís ojos brillaban; mas la mente
Penetraba mas hondo, y poco á poco
Se iba estrechando el corazon... las flores
Entre lava nacian; y esos pueblos,
Hoy ricos, florecientes, ocultaban
Otros pueblos felices algun dia,
Labrados sobre otros que ya fueron.
Llegaba al fin á divisar los muros
De la ciudad desierta; y ya anunciaban
Que fué un tiempo morada de los hombres
Los sepulcros que orlaban la ancha via:
A su arrimo descansa el pasajero;
Que ellos le dan sombra y reposo... Al cabo,
A las puertas tocaba; y en su linde
El vacilante pié se detenia,
Cual si temiese profanar osado
La mansion de los muertos.—Ni un acento,
Ni una voz, ni un murmullo... hasta parece
Que el eco está allí mudo, y no responde.
Cruzaba lento las estrechas calles
Sin huella humana; pórticos y plazas
Sin un solo viviente; en pié los muros,
Desiertos los hogares; y en los templos
Sin víctimas las aras... y aun sin Dioses.
¡Qué pequeño, qué mísero y mezquino
El mundo ante mis ojos parecia
Cuando me hallaba allí!... Sonrisa amarga
Asomaba á mis labios, recordando
La ambicion de los hombres, sus venganzas,
Sus proyectos sin fin: un breve soplo
Sus bienes y sus males como el humo
Disipa; y la ceniza á cubrir basta
Una inmensa ciudad, cual leve polvo
Cubre un vil hormiguero...
Así abismado
En tristes reflexiones, recorría
Aquel vasto recinto silencioso,
Cual una sombra vaga entre sepulcros:
Los lazos que me ataban á la tierra,
Aflojarse sentia; y libre el alma
Lanzábase, dejando atrás los siglos,
Al espacio sin límites... ¡Si vieras
Lo que es la triste vida, comparada
A aquella inmensidad! De cierto, amigo,
Cuajadas en tus ojos quedarian
Esas copiosas lágrimas que viertes;
Y en la tierra fijándolos, tú propio
Allí vieras el término á los males,
El descanso y la paz, de que ya goza
La que tú lloras; tú que por el suelo
Arrastras como yo la dura carga.
Mas en tanto que el cielo te concede
Volverte á unir á tu adorada esposa,
Consagra á su memoria los instantes
Que de ella ausente estés; y su recuerdo
Tu corazon anime; y en tus labios
Resuene siempre su apacible nombre...
¡Ni cómo de tu esposa olvidarías
El claro injénio, el alma jenerosa,
La divina beldad; dotes preciados
Que rara vez el mundo admiró unidos!
Mas ya te veo hácia el opaco bosque
De cipreses y adelfas caminando,
Pendiente de tu diestra una corona
De tristes siemprevivas; y los ojos
Apenas alzas, descubrir temiendo
El monumento de perpétua pena
Que de tu esposa las cenizas guarda...
Tanto infeliz como acorrió piadosa,
Tanto huérfano pobre y desvalido
De que fué tierna madre, los que un dia
Su bondad y sus prendas admiraron,
En largas filas, silenciosos, mústios,
Tus pasos lentamente van siguiendo,
Y cercan su sepulcro... ¿No los oyes?
Suyos son los tristísimos sollozos,
Suyas las quejas y el confuso llanto
Que interrumpen las fúnebres plegarias...
Yo aquí no tengo, para ornar su tumba,
Ni una flor que enviarte: que las flores
No nacen entre el hielo; y si naciesen,
Solo al tocarlas yo se marchitaran.

(*Martinez de la Rosa.*)

LETRILLA.

Esta es la justicia
Que mandan hacer
Al que por amores
Se quiso prender.
Engañó al mezquino
Mucha hermosura;
Faltó la ventura,
Sobró el desatino:
Errado el camino,
No pudo volver
El que por amores
Se quiso prender.
. . . . . .
Entró simple y ciego,
Mas no sin razon,
Hízose aficion
De lo que era juego;
Él encendió el fuego
En que había de arder,
Cuando por amores

Biblioteca Nacional de España

Se quiso prender.
Sufra disfavores
Hechos por antojo;
Háganse del ojo
Sus competidores;
Y los miradores
Echenlo de ver:
Que esta es la justicia
Que mandan hacer
Al que por amores
Se quiso prender.
Si acaso algun dia
Habla con su dama,
Mire ella al que ama
Y con él se ria,
De envidia y porfía
Se ha de mantener
El que por amores
Se quiso prender.
Diga su cuidado,
No sea creido;
Antes que sea oido
Sea condenado:
Quiera ser mirado,
No le quieran ver
Al que por amores
Se dejó prender.

(*Hurtado de Mendoza.*)

SATIRA.

EL FILOSOFASTRO.

Ayer don Ermeguncio, aquel pedante,
Locuaz declamador, á verme vino
En punto de las diez. Si de él te acuerdas
Sabrás que no tan solo es importuno,
Presumido, embrollon, sino que á tantas
Gracias añade la de ser goloso,
Mas que el perro de Filis. No te puedo
Decir con cuántas indirectas frases,
Y tropos elegantes y floridos,
Me pidió de almorzar. Cedí al encanto
De su elocuencia, y vieras conducida
Del rústico gallego que me sirve,
Ancha bandeja con tazon chinesco
Rebosando de hirviente chocolate.
. . . . . .
. . . . . y en cristal luciente,
Agua que serenó barro de Andújar:
Tierno y sabroso pan, mucha abundancia
De leves tortas y bizcochos duros,
Que toda absorben la pocion suave
De Soconusco, y su dureza pierden.
No con tanto placer el lobo hambriento
Mira la enferma res, que en solitario
Bosque perdió el pastor, como el ayuno
Huésped el don que le presento opimo.
Antes de comenzar el gran destrozo
Altos elogios hizo del fragante
Aroma que la taza despedia,
Del esponjoso pan, de los dorados
Bollos, del plato, del mantel, del agua:
Y empieza á devorar. Mas no presumas
Que por eso calló: diserta y come,
Engulle y grita, fatigando á un tiempo
Estómago y pulmon. ¡Qué cosas dijo!
¡Cuánta doctrina acumuló, citando,
Vengan al caso ó no, godos y etruscos!
Al fin en ronca voz: ¡Oh edad nefanda!
¡Vicios abominables! ¡oh costumbres!
¡Oh corrupcion! esclama: y de camino
Dos tortas se tragó. Que á tanto llegue
Nuestra depravacion, y un placer solo
Tantos afanes y dolor produzca
A la oprimida humanidad! Por este
Sorbo llenamos de miseria y luto
La América infeliz; por él Europa,
La culta Europa en el oriente usurpa
Vastas rejiones, porque puso en ellas
Naturaleza el cinamomo ardiente:
Y para que mas grato el gusto adule
Este licor, en duros eslabones
Hace jemir el atezado pueblo,
Que en Africa compró simple y desnudo.
¡Oh! qué abominacion! Dijo, y llorando
Lágrimas de dolor, se echó de un golpe
Cuanto en el hondo canjilon quedaba.
Claudio, si tú no lloras, pues la risa
Llanto causa tambien, de mármol eres:
Que es mucha erudicion, zelo muy puro,
Mucho prurito de censura estóica
El de mi huésped; y este zelo, y esta
Comezon docta, es jeneral locura
Del filosofador siglo presente.
Mas dificiles somos y atrevidos
Que nuestros padres; mas innovadores,
Pero mejores no. Mucha doctrina,
Poca virtud. No hay picaron, tramposo,
Venal, entremetido, disoluto,
Infame delator, amigo falso,
Que ya no ejerza autoridad censoria
En la puerta del Sol, allí gobierne
Los estados del mundo, las costumbres,
Los ritos y las leyes mude y quite.
Próculo, que se viste y calza y come
De calumniar y de mentir, publica
Centones de moral. Névio, que puso
Pleito á su madre y la encerró por loca,
Dice que ya la autoridad paterna
Ni apoyos tiene, ni vigor, y nace
La corrupcion de aquí. Zenon, que trata
De no pagar á su pupila el dote,
Habiéndola comido el patrimonio
Que en su mano rapaz la ley le entrega,
Dice que no hay justicia, y se conduele
De que la probidad es nombre vano.
Rufino, que vendió por precio infame
Las gracias de su esposa, solicita
Una insignia de honor. Camilo apunta
Cien onzas, mil, á la mayor de espadas,

Biblioteca Nacional de España

En ilustres garitos disipando
La sangre de sus pueblos infelices,
Y habla de patriotismo.... Claudio, todos
Predican ya virtud, como el hambriento
Don Ermeguncio cuando sorbe y llora....
Dichoso aquel que la practica y calla.
(*L. F. de Moratin.*)

EPIGRAMA.

Entrando en los Cayetanos
Una dama á un charro vió,
Y le dijo: ¿se acabó
La misa de los villanos?
Viendo él trazas tan livianas
Respondió: se acabó ya:
Pero entrad, que ahora saldrá
Otra de las Cortesanas.
(*Iglesias.*)

SONETO.

Canta pájaro amante en la enramada
Selva á su amor, que por el verde suelo
No ha visto al cazador que con desvelo
Le está acechando, la ballesta armada:
Tírale, yerra, vuela; y la cansada
Voz con el pico convertida en hielo,
Vuelve y de ramo en ramo acorta el vuelo,
Por no alejarse de la prenda amada,
De esta suerte el amor canta en el nido;
Mas luego que los zelos que recela,
Le tiran flechas de temor, de olvido,
Huye, teme, sospecha, inquiere, zela.
Y hasta que vé que el cazador es ido,
De pensamiento en pensamiento vuela.
(*Lope de Vega.*)

SONETO CON ESTRAMBOTE.

Voto á Dios, que me espanta esta grandeza(1),
Y que diera un doblon por describilla:
Porque ¿á quién no suspende y maravilla
Esta máquina insigne, esta braveza?
Por Jesucristo vivo, cada pieza
Vale mas de un millon; y que es mancilla
Que esto no dure un siglo, ¡ó gran Sevilla!
Roma triunfante en ánimo y riqueza:
Apostaré que la ánima del muerto
Por gozar este sitio hoy ha dejado
El cielo de que goza eternamente.
Esto oyó un valenton; y dijo: "Es cierto
lo que dice vocé, seor soldado,
Y quien dijere lo contrario, miente."
Y luego encontinente
Caló el chapeo, requirió la espada,
Miró al soslayo, fuése, y no hubo nada.
(*Cervantes.*)

(1) Este Soneto fué compuesto con motivo del famoso túmulo levantado en Sevilla para las exequias de Felipe II.

EPOPEYA (1).

LA ARAUCANA.

Canto I.

No las damas, amor, no jentilezas
De caballeros canto enamorados,
Ni las muestras, regalos y ternezas
De amorosos afectos y cuidados;
Mas el valor, los hechos, las proezas
De aquellos españoles esforzados,
Que á la cerviz de Arauco no domada
Pusieron duro yugo por la espada.
Cosas diré tambien harto notables
De jente que á ningun rey obedecen,
Temerarias empresas memorables
Que celebrarse con razon merecen:
Raras industrias, términos loables
Que mas los españoles engrandecen;
Pues no es el vencedor mas estimado
De aquello en que el vencido es reputado.
Suplícoos, gran Felipe, que mirada
Esta labor de vos sea recibida,
Que de todo valor necesitada,
Queda con darse á vos favorecida.
Es relacion sin corromper sacada
De la verdad, cortada á su medida;
No desprecieis el don, aunque tan pobre,
Para que autoridad mi verso cobre.
Quiero á Señor tan alto dedicarlo
Porque este atrevimiento lo sostenga,
Tomando esta manera de ilustrarlo
Para que quien lo viere en mas lo tenga;
Y si esto no bastare á no tacharlo,
A lo menos confuso se detenga,
Pensando que pues va á vos dirijido,
Que debe de llevar algo escondido.
Y haberme en vuestra casa yo criado,
Qué crédito me da por otra parte!
Hará mi torpe estilo delicado,
Y lo que va sin órden, lleno de arte;

(1) Insertamos un trozo del canto primero de *La Araucana* de Ercilla, mas bien que como modelo, con el objeto de que se conozca la forma y carácter de este jénero de composicion.

Biblioteca Nacional de España

Asi, de tantas cosas animado,
La pluma entregaré al furor de Marte:
Dad orejas, Señor, á lo que digo,
Que soy de parte dello buen testigo.
(*Ercilla.*)

ROMANCE MORISCO.

DESAFIO DE TARFE.

Si tienes el corazon,
Zaide, como la arrogancia,
Y á medida de las manos
Dejas volar las palabras;
Si en la vega escaramuzas,
Como entre las damas hablas,
Y en el caballo revuelves
El cuerpo como en las zambras;
Si el aire de los bohordos
Tienes en jugar la lanza,
Y como danzas la toca,
Con la cimitarra danzas;
Si eres tan diestro en la guerra
Como en pasear la plaza,
Y como á fiestas te aplicas,
Te aplicas á las batallas;
Si como el galan ornato,
Usas la lucida malla,
Y oyes el son de la trompa,
Como el son de la dulzaina;
Si como en el regocijo
Tiras gallardo las cañas,
En el campo al enemigo
Le atropellas y maltratas;
Si respondes en presencia,
Como en ausencia te alabas;
Sal á ver si te defiendes
Como en el Alhambra agravias:
Y si no osas salir solo,
Como lo está el que te aguarda,
Algunos de tus amigos
Para que te ayuden saca.
Que los buenos caballeros
No en palacio ni entre damas
Se aprovechan de la lengua,
Que es donde las manos callan;
Pero aquí que hablan las manos,
Ven y verás como habla
El que delante del Rey
Por su respeto callaba.
Esto el moro Tarfe escribe
Con tanta cólera y rabia,
Que donde pone la pluma,
El delgado papel rasga.
Y llamando á un paje suyo,
Le dijo: "Véte al Alhambra,
Y en secreto al moro Zaide
Dá de mi parte esta carta;
Y dirásle que le espero
Donde las corrientes aguas
Del cristalino Jenil
Al Jeneralife bañan."
(*Del Romancero.*)

POEMA BURLESCO.

LA GATOMAQUIA.

Silva II.

Convaleciente ya de las heridas
De los crueles celos
De Micifuf, Marramaquiz valiente
(Aquellos que han costado tantas vidas,
Y que en los mismos cielos
A Júpiter, señor del rayo ardiente,
Con disfraz indecente
Fujitivo de Juno,
Su rigor importuno
Tantas veces mostraron,
Que en fuego, en cisne, en buey le trasformaron
Por Europa, por Leda y por Egina),
Con pálida color y banda verde,
Para que la sangría se le acuerde,
Que amor enfermo á condoler se inclina,
Paseaba el tejado y la buharda
De aquella ingrata cuanto hermosa fiera,
Quien ama fieras, ¿qué firmeza espera?
¿Qué fin, qué premio aguarda?
Zapaquilda gallarda
Estaba en su balcon que no atendia
Mas de á saber si Micifuf venia,
Cuando Garraf, su paje,
Si bien de su linaje,
Llegó con un papel y una bandeja.
Ella la cola y el confin despeja
Y la bandeja toma,
Sobre negro color labrada de oro
Por el indio oriental, y con decoro
Mira si hay algo que primero coma,
Ofensa del cristal de la belleza;
Propia naturaleza
De gatas ser golosas,
Aunque al tomar se finjan melindrosas:
Y antes de oir al paje,
Vé las alhajas que el galan envía;
¡Qué joya, qué invencion, qué nuevo traje!
En fin, vió que traia
Un pedazo de queso
De razonable peso,
Y un relleno de huevos y tocino;
Atis en fruta que produce el pino
Entre menuda rama
En la falda del alto Guadarrama,
Por donde van al bosque de Segovia;
Y luego, en fé de que ha de ser su novia,
Dos cintas que le sirvan de arracadas,
Gala que solo á gatas regaladas,
Cuando pequeñas, las mujeres ponen,

Biblioteca Nacional de España

Que de rosas de nácar las componen.
Tomó luego el papel, y con sereno
Rostro, apartando el queso y el relleno,
Vió que el papel decia:
"Dulce señora, dulce prenda mia,
Sabrosa", aunque perdone Garcilaso
Si el consonante mismo sale al paso,
"Mas que la fruta del cercado ajeno;
Ese queso, mi bien, ese relleno,
Y esas cintas de nácar os envío,
Señas de la verdad del amor mio."
Aquí llegaba Zapaquilda, cuando
Marramaquiz celoso, que mirando
Estaba desde un alto caballete
Tan gran traicion, colérico arremete,
Y echa veloz, de ardiente furia lleno,
Una mano al papel y otra al relleno.
Etc., etc.

(*Lope de Vega.*)

EPISTOLA A FABIO.

Fabio, las esperanzas cortesanas
Prisiones son, dó el ambicioso muere
Y donde al mas activo nacen canas.
El que no las limare ó las rompiere,
Ni el nombre de varon ha merecido,
Ni subir al honor, que pretendiere.
El ánimo plebeyo y abatido
Elija en sus intentos temeroso
Primero estar suspenso que caido:
Que el corazon entero y jeneroso
Al caso adverso inclinará la frente,
Antes que la rodilla al poderoso.
Mas triunfos, mas coronas dió al prudente,
Que supo retirarse, la fortuna,
Que al que esperó ostinada y locamente.
Esta invasion terrible é importuna
De contrarios sucesos nos espera
Desde el primer sollozo de la cuna.
Dejémosla pasar, como á la fiera
Corriente del gran Betis, cuando airado
Dilata hasta los montes su ribera.
Aquel entre los héroes es contado,
Que el premio mereció, no quien le alcanza
Por vanas consecuencias del estado.
Peculio propio es ya de la privanza
Cuanto de Astrea fué, cuanto rejia
Con su temida espada y su balanza.
El oro, la maldad, la tiranía
Del inicuo procede y pasa al bueno:
¿Qué espera la virtud, ó qué confia?
Ven, y reposa en el materno seno
De la antigua Romulea, cuyo clima
Te será mas humano y mas sereno:
Adonde, por lo menos, cuando oprima
Nuestro cuerpo la tierra, dirá alguno:
Blanda le sea al derramarla encima:
Donde no dejarás la mesa ayuno,
Cuando te falte en ella el pece raro:
O cuando su pabon nós niegue Juno.
Busca pues el sosiego dulce y caro
Como en la oscura noche del Ejéo
Busca el piloto el eminente faro:
Que si acortas y ciñes tu deseo,
Dirás: *lo que desprecio he conseguido*:
Que la opinion vulgar es devaneo.
Mas precia el ruiseñor su pobre nido
De pluma y leves pajas, mas sus quejas
En el bosque repuesto y escondido,
Que agradar lisonjero las orejas
De algun príncipe insigne, aprisionado
En el metal de las doradas rejas.
Triste de aquel que vive destinado
A esa antigua colonia de los vicios,
Augur de los semblantes del privado.
Cese el ansia y la sed de los oficios:
Que acepta el don y burla del intento
El ídolo, á quien haces sacrificios.
Iguala con la vida el pensamiento,
Y no le pasarás de hoy á mañana,
Ni quizá de un momento á otro momento.
Casi no tienes ni una sombra vana
De nuestra antigua Itálica: ¿y esperas?
¡O error perpétuo de la suerte humana!
Las enseñas grecianas, las banderas
Del senado y romana monarquía
Murieron y pasaron sus carreras.
¿Qué es nuestra vida mas que un breve dia,
Dó apenas sale el sol, cuando se pierde
En las tinieblas de la noche fria?
¿Qué mas que el heno, á la mañana verde,
Seco á la tarde? ¡O ciego desvarío!
¿Será que de este sueño me recuerde?
¿Será que pueda ver, que me desvío
De la vida viviendo, y que está unida
La cauta muerte al simple vivir mio?
Como los rios, que en veloz corrida
Se llevan á la mar, tal soy llevado
Al último suspiro de mi vida.
De la pasada edad, ¿qué me ha quedado?
¿O qué tengo yo á dicha en la que espero
Sin ninguna noticia de mi hado?
¡O si acabase, viendo como muero,
De aprender á morir, antes que llegue
Aquel forzoso término postrero:
Antes que aquesta mies inútil siegue
De la severa muerte dura mano,
Y á la comun materia se la entregue!
Pasáronse las flores del verano,
El otoño pasó con sus racimos,
Pasó el invierno con sus nieves cano:
Las hojas, que en las altas selvas vimos,
Cayeron: y nosotros á porfía
En nuestro engaño inmóviles vivimos.
Temamos al Señor, que nos envía
Las espigas del año y la hartura,
Y la temprana pluvia y la tardía.
No imitemos la tierra, siempre dura
A las aguas del cielo y al arado,
Ni la vid, cuyo fruto no madura.

Biblioteca Nacional de España

¿Piensas acaso tú, que fué criado
El varon para rayo de la guerra,
Para sulcar el piélago salado:
Para medir el orbe de la tierra
Y el cerco, donde el sol siempre camina?
¡Oh quién así lo entiende, cuánto yerra!
Esta nuestra porcion alta y divina,
A mayores acciones es llamada,
Y en mas nobles objetos se termina.
Así aquella, que al hombre solo es dada
Sacra razon y pura, me despierta
De esplendor y de rayos coronada:
Y en la fria rejion dura y desierta
De aqueste pecho enciende nueva llama,
Y la luz vuelve á arder, que estaba muerta.
Quiero, Fabio, seguir á quien me llama,
Y callado pasar entre la jente:
Que no afecto los nombres ni la fama.
El soberbio tirano del oriente,
Que maciza las torres de cien codos
Del cándido metal, puro y luciente.
Apenas pueda ya comprar los modos
De pecar: la virtud es mas barata;
Ella consigo mesma ruega á todos.
¡Pobre de aquel que corre y se dilata
Por cuantos son los climas y los mares
Perseguidor del oro y de la plata!
Un ángulo me basta entre mis lares,
Un libro y un amigo, un sueño breve,
Que no perturben deudas ni pesares.
Esto tan solamente es cuanto debe
Naturaleza al parco y al discreto,
Y algun manjar comun, honesto y leve.
No, porque así te escribo; hagas concepto,
Que pongo la virtud en ejercicio:
Que aun esto fué difícil á Epiteto.
Basta al que empieza aborrecer el vicio,
Y el ánimo enseñar á ser modesto:
Despues le será el cielo mas propicio.
Despreciar el deleite no es supuesto
De sólida virtud, que aun el vicioso
En sí propio le nota de molesto.
Mas no podrás negarme cuán forzoso
Este camino sea al alto asiento
Morada de la paz y del reposo.
No sazona la fruta en un momento
Aquella intelijencia, que mensura
La duracion de todo á su talento.
Flor la vimos primero, hermosa y pura:
Luego materia acerba y desabrida;
Y perfecta despues dulce y madura.
Tal la humana prudencia es bien que mida
Y dispense y comparta las acciones,
Que han de ser compañeras de la vida.
No quiera Dios, que imite estos varones,
Que moran nuestras plazas macilentos,
De la virtud infames histriones:
Esos inmundos, trájicos, atentos
Al aplauso comun, cuyas entrañas
Son infectos y oscuros monumentos.
¡Cuán callada que pasa las montañas
El aura respirando mansamente!
¡Qué gárrula y sonante por las cañas!
¡Qué muda la virtud por el prudente!
¡Qué redundante y llena de ruido
Por el vano ambicioso y aparente!
Quiero imitar al pueblo en el vestido,
En las costumbres solo á los mejores,
Sin presumir de roto y mal ceñido,
No resplandezca el oro y los colores
En nuestro traje, ni tampoco sea
Igual al de los dóricos cantores.
Una mediana vida yo posea,
Un estilo comun y moderado,
Que no lo note nadie que lo vea.
En el plebeyo barro mal tostado
Hubo ya quien bebió tan ambicioso,
Como en el vaso múrino preciado:
Y alguno tan ilustre y jeneroso,
Que usó, como si fuera vil gaveta,
Del cristal trasparente y luminoso.
¿Sin la templanza viste tú perfeta,
Alguna cosa? ¡O muerte! ven callada,
Como sueles venir en la saeta:
No en la tonante máquina, preñada
De fuego y de rumor: que no es mi puerta
De doblados metales fabricada.
Así, Fabio, me muestra descubierta
Su esencia la verdad; y mi albedrío
Con ella se compone y se concierta.
No te burles de ver cuanto confío,
Ni al arte de decir, vana y pomposa,
El ardor atribuyas de este brío.
¿Es por ventura menos poderosa
Que el vicio la virtud? ¿es menos fuerte?
No la arguyas de flaca y temerosa.
La codicia en las manos de la suerte
Se arroja al mar: la ira á las espadas:
Y la ambicion se ríe de la muerte:
¿Y no serán siquiera tan osadas
Las opuestas acciones, si las miro
De mas ilustres jénios ayudadas?
Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
De cuanto simple amé: rompí los lazos.
Ven, y verás al alto fin que aspiro,
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

Francisco de Rioja.

FABULA.

LOS DOS CONEJOS.

Por entre unas matas
Seguido de perros,
No diré corria,
Volaba un conejo:
De su madriguera
Salió un compañero,
Y le dijo: "tente,
Amigo, ¿qué es esto?"—
"¡Qué ha de ser! responde:

Biblioteca Nacional de España

Sin aliento llego...
Dos pícaros galgos
Me vienen siguiendo."—
"Sí, (replica el otro)
Por allí los veo...
Pero no son galgos."—
"¿Pues qué son?"—"Podencos."—
"¿Qué podencos, dices?
Sí, como mi abuelo:
Galgos y muy galgos:
Bien visto lo tengo."—
"Son podencos, vaya;
Que no entiendes de eso."—
"Son galgos, te digo."—
"Digo que podencos."
En esta disputa
Llegando los perros,
Pillan descuidados
A mis dos conejos.
Los que por cuestiones
De poco momento
Dejan lo que importa,
Llévense este ejemplo.

(*Iriarte.*)

EGLOGA.

BATILO.

Paced, mansas ovejas,
La yerba aljofarada,
Que el nuevo dia con su lumbre dora,
Mientras en blandas quejas
Le cantan la alborada
Las dulces avecillas á la Aurora:
La cabra trepadora,
Ya suelta, se encarama
Por el monte enramado:
Vosotras de este prado
Paced la yerba y la menuda grama,
Paced, ovejas mias,
Pues de Abril tornan los alegres dias.

Mejórase la tierra
De verdor coronada,
Y aparecen de nuevo ya las flores,
Desciende de la sierra
La nieve desatada,
Y ejercen sus contiendas los pastores:
Todo el prado es amores,
Retoñan los tomillos,
Las bien mullidas camas
Componen en las ramas
A sus hembras los dulces pajarillos,
Y con susurro blando
Va el arroyo las flores salpicando.

Así cual es sabroso
Despues de noche fria,
El rocío del Alba al mustio prado,
O cual tras enojoso
Invierno el alegría
Sereno Sol de Abril vuelve al ganado,
Así cual al cansado
Pastor, que tras hambriento
Lobo corrió, es la fuente,
Tras el Marzo inclemente,
Tal es á mí del céfiro el aliento,
Y cual á abeja rosa
Del campo así la vida deliciosa.

Apenas ha nacido
El dia en los oteros,
De arreboles el cielo matizando,
Por el alegre ejido
Saco ya mis corderos,
Y alegres los cabritos van saltando:
Mientras el Sol se va alzando
Mil zelosas porfías,
A la sombra en reposo
Separo, si zeloso
Mi manso está por las corderas mias:
Y si la noche viene,
El estrellado cielo me entretiene.

Mas por aquella loma
Tras sus vacas manchadas,
El pastoril acento al viento dando,
El dulce Arcadio asoma.
Sus voces regaladas
Mas y mas cada vez se van notando.
Tambien viene cantando,
Cual yo, de la florida
Estacion. Salir quiero
A encontrarle primero,
Algo acaso dirá de mi querida,
O la nueva tonada
Que Tirsi canta á su Licori amada.

ARCADIO.

¿Quién viendo el alegría
De este florido prado
Y el brillo y resplandores del rocío,
O la hambrienta porfía
Con que pace el ganado,
Y el soto lejos, plácido y sombrío,
Y el noble señorío
Con que el claro Sol nace,
O las ondas sin cuento
Que hace en la yerba el viento,
Y los hilos de luz que el aire hace,
No sentirá movido
El corazon y el ánimo embebido?

Do quiera es primavera,
Y por do quiera el prado
Dá nueva flor y espíritu oloroso:
Las vacas por do quiera
Hallan pasto sobrado,
Y tierna yerba de pacer sabroso:
El pastor en reposo

Biblioteca Nacional de España

Ya libre sus tonadas
Puede cantar tendido,
Viendo al hato querido
Donde quiera las yerbas ir sobradas:
Y pueden las pastoras
Bailar alegres las ociosas horas.

No á mi gusto sea dado
Riquezas enojosas,
Ni el oro que cuidados dá sin cuento:
No el ir embarazado
Entre galas pomposas,
Ni corriendo vencer al rando viento;
Mas sí cantar contento
Sentado á par mi Elisa,
Viendo desde esta altura
Del valle la verdura,
Y de mi dulce bien la dulce risa,
Y pacer mi ganado,
Y al Tórmes deslizarse sosegado.

Pero aquel que allí veo
Que por el prado viene,
¿No es Batilo el zagal? Tan de mañana
¡Cuan bien á mi deseo
La suerte lo previene!
Guarde el Cielo, pastor, tu edad lozana.

BATILO.

La gracia sobrehumana
De tu rabel y canto
Guarde del lobo odioso,
Y sigue en tan sabroso
Tono, que de los valles es encanto,
Y el ganado alboroza
Y el choto jugueton por él retoza.

ARCADIO.

Tú mas ántes al viento
Suelta esa voz suave,
Que á todas las zagalas enamora,
Tañendo el instrumento
Que el desden vencer sabe,
Y ablandar como cera á tu pastora,
Y la letra sonora
Cántame que le hiciste,
Cuando te dió el cayado,
Por el manso peinado,
Que con lazos y esquila le ofreciste,
O bien la otra tonada
De la vida del campo descansada.

Premio será á tu canto
Este rabel, que un dia
Me dió en prenda de amor el sabio Elpino,
Y en él con primor tanto
Pintó la selva umbría,
Que muestra bien su injénio peregrino.
Del Tórmes cristalino
Formó en él la corriente,
Que parece ir riendo,
Y á lo largo paciendo
Los manchados rebaños mansamente,
Y la ciudad de léjos
Del Sol como dorada á los reflejos.
A un álamo arrimado
Alegre un zagal canta
Miéntras su amada flores va cojiendo:
Por el opuesto lado
Un mastin se adelanta,
Y á otra zagala fiestas viene haciendo:
Todo que lo está viendo
Léjos un ciudadano,
El semblante aflijido,
Y en cuidados sumido,
Haciéndole á otro señas con la mano,
Que al umbral de una choza
Ríe entre los pastores y se goza.

BATILO.

Y yo de Delio hube
Una flauta preciada,
Labrada de su mano diestramente.
Tan guardada la tuve,
Que jamás fué tocada:
Pero mi amor en dártela consiente.
Los valles y la fuente
Puso en ella de *Otea*
Cual por Abril el llano
Con rosas mil galano,
Un muchacho en el cerro pastorea,
Y el rabel otro toca,
Y á contender cantando le provoca.
De flores coronadas,
Mas bellas que las flores,
Y el cabello en la espalda al viento dado,
Van bailando enlazadas,
Causando mil ardores
Las zagalas en medio el verde prado.
Un anciano está á un lado
Que la flauta les toca,
Y algunas ciudadanas
Mirándolas ufanas,
Y como que la envidia las provoca
Con regocijo tanto.
Pero tú empieza, y seguiré yo el canto.
Etc.

(Melendez Valdes.)

ESTA OBRA ES PROPIEDAD DE SUS AUTORES.

Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE.

LITERATURA PRECEPTIVA.

PRELIMINARES.

Objeto de la literatura preceptiva.—De las reglas: su oríjen y naturaleza: su utilidad.—Partes en que se divide el estudio de la literatura preceptiva. . 7

SECCION PRIMERA.

De la elocucion.

CAPITULO I.

DEL LENGUAJE.

Qué es lenguaje? Sus partes esenciales.—Exámen especial de la cláusula.—Cualidades del lenguaje.—Pureza. Vicios opuestos á esta cualidad: observaciones sobre cada uno de ellos.—Propiedad, precision y exactitud.—Claridad. Voces técnicas, cultas, equívocas y homónimas.—Energía. Epítetos.—Armonía. Melodía: ritmo. Lenguas eufónicas. Armonía imitativa: sus grados. . 8

CAPITULO II.

DE LAS FIGURAS.

Su definicion. ¿Son producto de la naturaleza ó del arte? Importancia de su estudio. Division de las figuras.—De las figuras de diccion: hipérbaton, repeticion, retruécano, equívoco, conjuncion, paranomasia y derivacion.—De los tropos. Su orígen. Sus clases: sinécdoque, metonimia y metáfora.—Figuras de pensamiento. Sus clases. Lójicas: antítesis, concesion, paradoja y comparacion. Patéticas: apóstrofe, hipérbole, histerolojía, permision, personificacion, reticencia, imposible é interrogacion. Oblícuas: alegoría, alusion, perífrasis, preterícion, ironía y sarcasmo. 16

CAPITULO III.

DEL ESTILO.

Su definicion. Cualidad esencial del estilo. Cualidades variables.—Estilo cortado y periódico.—Conciso y difuso.—Árido, limpio, elegante y florido.—Diferencias entre el estilo y las palabras diccion, lenguaje, elocucion y tono. . 25

Biblioteca Nacional de España

SECCION SEGUNDA.

DE LOS DIVERSOS JÉNEROS DE COMPOSICIONES LITERARIAS.

PRELIMINARES.

Definicion y clasificacion de las obras literarias. . . . 28

LIBRO PRIMERO.

Composiciones poéticas.

I.

CONSIDERACIONES JENERALES SOBRE LA POESIA.

Definicion de la poesía. ¿Por qué es la espresion de lo bello? Si el verso le es esencial. Su carácter nacional.—Del poeta: sus dotes naturales: las adquiridas por el estudio.—¿Es una disposicion natural en el hombre?—Diferencias entre el estilo poético y el de la prosa. 28

DE LA POÉTICA.

REGLAS COMUNES A LOS ESCRITOS EN VERSO.

CAPITULO I.

De la versificacion. Del verso. Arte métrica.—Oríjen de la versificacion.—Diferencia entre nuestra versificacion y la de los antiguos. ¿Conservan las lenguas modernas algun resto de las prosodias antiguas? . . . 34

CAPITULO II.

DEL VERSO CASTELLANO.

Cosas que hay que considerar en el verso castellano.—De las sílabas.—De los acentos.—Diversas clases de versos castellanos: su exámen.—De la rima: sus especies. Oríjen del consonante. Id. del asonante. ¿Es indispensable la rima? Observaciones sobre su uso.—Del verso suelto: su oríjen y naturaleza. . 37

CAPITULO III.

COMBINACIONES MÉTRICAS CASTELLANAS.

Principales combinaciones métricas que tenemos en castellano.—Versos parcados. Tercelo. Cuarteto. Redondilla. Quintilla. Seguidilla. Octava real. Silva. Coplas de pié cuadrado. Lira. Otras combinaciones menos importantes. . 46

II.

DIVERSOS JÉNEROS DE COMPOSICIONES POÉTICAS.

CAPITULO I.

POESIA LÍRICA.

Definicion de la poesía lírica. Su carácter. Estension de las composiciones de esta clase.—Especies distintas de poemas líricos.—De la oda: etimolojía de esta

Biblioteca Nacional de España

palabra. Clases de odas. Sublime ó heróica: sus asuntos. Templada ó moral: su diferencia de la sublime. Festiva ó anacreóntica. ¿Se pueden dar reglas para la composicion de las odas? Bello desórden de la oda. Su carácter, estilo y versificacion.—Elejía: su carácter y versificacion.—Letrilla: sus clases: sus condiciones: versificacion.—De la sátira: sus cualidades y versificacion.—Epígrama: su condicion esencial: su versificacion.—Soneto: maneras distintas de rimarse los tercetos: soneto con estrambote: dificultad del soneto.—Otros poemas líricos de menos importancia.—Modelos. . . 49

CAPITULO II.

POESIA ÉPICA.

De la poesía épica: su diferencia de la lírica: su carácter especial. Composiciones épicas.—De la epopeya: etimolojía de esta palabra: su definicion: su importancia. Cualidades de la accion épica: unidad; episodios: grandeza; circunstancia que contribuye á esta cualidad: interés. Necesidad de un personaje principal: sus condiciones. Personajes secundarios. De la máquina poética: ¿es esencial? Plan, estilo y versificacion. Breve reseña de los poemas épicos mas notables: poemas de segundo órden. De otras composiciones épicas que no pueden incluirse en la epopeya.—Canto épico.—Romance: su carácter.—De la novela: su definicion. ¿Por qué se incluye entre las composiciones poéticas y épicas? Orígen natural y resúmen histórico de la novela. Observaciones principales sobre su composicion. Su estilo y forma. Modelos. ¿Qué producciones pueden referirse á la novela? 55

CAPITULO III.

POESIA DRAMÁTICA.

Etimolojía de la palabra *drama*: su definicion; espliquense los términos de esta. Oríjen filosófico de las composiciones dramáticas. Su importancia. Cosas que debemos considerar en el drama. De la accion: unidades dramáticas; ¿deberán siempre observarse? Plan: partes de que constará necesariamente toda accion: su division en actos y escenas; ¿es conveniente? Estilo dramático. Versificacion. Diversas especies de composiciones dramáticas.—Definicion de la trajedia: en donde se funda el sentimiento que escita: ¿qué es lo que constituye su esencia? Su estilo y tono.—Oríjen histórico de la trajedia. Modelos. Definicion de la comedia: su estilo. Su oríjen. Modelos.—Definicion del drama, propiamente dicho: su carácter. Modelos. . . . 63

CAPITULO IV.

DE OTRAS COMPOSICIONES QUE POR SU CARÁCTER ESPECIAL, NO PUEDEN COMPRENDERSE EN LA CLASIFICACION ADOPTADA.

Composiciones que se comprenden en este capítulo.—Poema didáctico: su definicion: sus condiciones: su carácter: modelos. ¿Qué otra forma de espresion tiene la poesía didáctica? Poetas que en ella han sobresalido. Definicion de la fábula: su objeto: moralidad: su estilo: sus clases: modelos.—De la poesía bucólica: su objeto: composiciones que se comprenden bajo esta denominacion, y en qué se diferencian: carácter de los interlocutores: estilo de la poesía bucólica: versificacion: modelos. 69

LIBRO SEGUNDO.

Composiciones oratorias.

CONSIDERACIONES JENERALES SOBRE LA ELOCUENCIA.

Definicion de la elocuencia: su verdadero objeto: diferencias entre la *conviccion* y

Biblioteca Nacional de España

la *persuasion*. En qué se distinguen la *Elocuencia*, la *Oratoria* y la *Retórica*. La elocuencia no es producto del arte: no se limita á la Oratoria. . 72

CAPITULO I.

DEL ORADOR Y DE LA COMPOSICION DEL DISCURSO.

¿Cómo se define al orador? Sus condiciones: debe estudiar el auditorio. —Definicion del discurso. Partes de que consta un discurso completo y fundamento de esta division. Exordio: sus condiciones, y especies. Proposicion: sus clases: observaciones sobre cada una. Confirmacion: refutacion: de los argumentos: Del patético. Epílogo ó peroracion. 74

CAPITULO II.

DIVERSOS JÉNEROS DE ORATORIA.

Jéneros principales de oratoria que conocemos. Discursos que se comprenden en la oratoria política. Breve reseña histórica de este jénero de elocuencia. Instruccion del orador político: defectos que debe evitar. Observacion sobre la composicion del discurso. Modelos.—De la oratoria forense: discursos que pertenecen á este jénero. Su carácter. Instruccion del orador. Composicion del discurso. Modelos.—Oratoria sagrada: discursos que comprende: su carácter: Instruccion del orador. Condiciones del discurso. Modelos.—Oratoria académica: discursos que comprende este jénero: sus clases. Modelos. . . 77

LIBRO TERCERO.

Composiciones doctrinales.

CAPITULO I.

OBRAS HISTÓRICAS.

Qué entendemos por obras históricas: sus especies.—De la historia, propiamente dicha: su definicion: su division: Métodos de escribirla. Cualidades del historiador. Del plan. De los retratos históricos, y de las arengas. Estilo de este jénero de composicion. Modelos.—Anales, memorias y biografías. Cítense las composiciones mas notables de esta clase. 81

CAPITULO II.

OBRAS DIDÁCTICAS.

¿A qué clase de composiciones damos el nombre de *didácticas*? Su division.—Tratados elementales: su definicion. Sus condiciones.—Tratados majistrales: su definicion. Cualidades que deben reunir.—Disertaciones: su estilo.—¿Qué otras composiciones pueden referirse á las ya indicadas?—Formas de las obras didácticas: observaciones sobre cada una.—Modelos. . . . 85

APÉNDICE.

POESIAS ESCOJIDAS.

Oda heróica: La victoria de Lepanto. 87
Oda moral. 89

Biblioteca Nacional de España

Anacreóntica: El amor mariposa. 89
Elejia dirijida al Duque de Frias con motivo del fallecimiento de su esposa. . 90
Letrilla. 91
Sátira: El filosofastro. 92
Epígrama. 93
Soneto. . . . . id.
Soneto con estrambote. . . . . id.
Epopeya: La Araucana. Canto I. . . . . id.
Romance morisco: Desafío de Tarfe. 94
Poema burlesco: La Gatomaquia. Silva II. . . . . id.
Epístola á Fabio. 95
Fábula: Los dos conejos. 96
Egloga: Bátilo 97

Biblioteca Nacional de España

José M. Rodriguez

José M. Rodriguez

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

BIBLIOTECA NACIONAL
1000554295
3856086805 31

Biblioteca Nacional de España